THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2 v3

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu18363pari

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR

MM. ADOLPHE ADAM.
G.-E. ANDERS.
BERTON, membre de l'Institut.
HECTOR BERLIOZ.
CASTIL-BLAZE.
ALEXANDRE DUMAS.
DE SAINT-FÉLIX.
FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.
HALÉVY.
JULES JANIN.
GERMANUS LEPIC.
LISTZ.
LESUEUR, membre de l'Institut.
JOSEPH MAINZER.
MARX, rédacteur de la *Gazette musicale de Berlin.*
MÉRY.
ÉDOUARD MONNAIS.
JOSEPH D'ORTIGUE.
PANOFKA.
RICHARD.
SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.
STÉPHEN DE LA MADE LEINE.
FRANÇOIS STOEPEL, etc,

TROISIÈME ANNÉE.

1836.

PARIS

AU BUREAU D'ABONNEMENT, RUE RICHELIEU, N° 97.

IMPRIMERIE ET FONDERIE DE A. ÉVERAT ET Ce, RUE DU CADRAN, N° 16.

1836.

** M. 170. 2

3e année

By Exchange
From Harvard Musical Association
June 16. 1898

2 vols

(Pub. Ex. Acct)

TABLE DU TROISIÈME VOLUME DE LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS, ANNÉE 1836.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A.

Académie royale de Musique. Voy. *Théâtres*
Allemagne (nouvelles musicales de l'). 235.
Anecdotes.—Napoléon et Joseph Haydn, 293.
Le quatuor du Rasoir, d'Haydn, Ibid.—*Robert le Diable* de Meyer-beer, joué sur une barque à Gruissan. 306.
Anémocorde. Voy. *Instruments*.
Annonces de musique nouvelle et de littérature musicale. 8, 23, 32, 40, 48, 72, 96, 104, 119, 160, 167, 184, 194, 202, 210, 221, 238, 265, 274, 282, 290, 295, 306, 314, 321, 334, 343, 360, 375, 383, 392, 403, 432, 440, 450, 466.
Artistes (des) étrangers à Paris. 172.

B.

Biographie, nécrologie, etc.
Adam de la Halle, par M. Bottée de Toulmon. 441.
Beethoven (souscription pour élever un monument à). 135.
— (Monument de), article traduit de l'allemand par M. le comte de Schulenburg. 149.
Bellini et Rossini, *art.* de M. H. Berlioz. 43.
Choron (sur), *art.* de M. H. Berlioz. 243.
Gomis, *art.* de M. H. Berlioz. 275.
Gusikow (Joseph), article signé G. Kastner. 459.
Lizts, *art.* de M. H. Berlioz, 198.
Malibran (Mme), son mariage avec M. Bériot. 112.
— (Sur la mort de Mme), *art.* de M. J. Janin. 345.
Naumann (Amédée), *art.* de M. J. Mainzer. 414.
Reicha (des successeurs de), *art.* de M. H. Blanchard, 200.
— (Souscription pour élever un monument à Ant.), 202.
Rossini (réception de) à Francfort. 221.—Voy. Bellini.
Schnell (Jean-Jacques), inventeur de l'anémocorde, *art.* de M. Anders. 113.
Thalberg (Sigismond), *art.* de M. H. Blanchard. 135.
Monomanies de compositeurs (Haydn, Gluck, Sarti, Zingarelli, Salieri, Paer, Paesiello.), 3.
Bruxelles considéré sous le rapport de la musique. Lettre de M. Fétis. 258.

C.

Chant (de la propagation du) en France. Méthode de M. St-Germain de Caen; de M. Aimé Paris, de Rouen. *art.* de M. Fr. Stœpel. 26.
— (La méthode de) élémentaire de M. Fr. Stœpel, adoptée pour les écoles. 96.
— (Sur la méthode de) pour les enfants de M. Mainzer. 62.
— (Cours de), fondés par l'association polytechnique en faveur des ouvriers, professés par M. Mainzer et Mermoud. 279.
Chenonceaux (le château de). Voy. *Théâtres*.
Chorals. Leur introduction à St-Eustache. 119.
Compositeurs de musique (des jeunes), *art.* de M. Stephen de la Madeleine. 91.
Concerts du Conservatoire. 1er concert, *art.* de M. H. Berlioz. 38.
2e concert, *art.* de M. H. Berlioz. 54.
3e concert. 79.
4e concert. 94.
5e concert, *art.* de M. H. Berlioz. 97.
6e concert, *art.* de M. H. Berlioz. 135.
7e et dernier concert, *art.* de M. H. Berlioz. 151.
— De l'Association polytechnique, Les *pèlerins de St-Sepulcre* de Naumann, exécutés par les ouvriers des cours de cette association, *art.* de M. Mainzer. 113. — Distribution des prix 420.— sur cette distribution de prix, *art.* de M. H. Berlioz, 428.
— De l'Athénée musical, dernier concert. 40.
— — du 24 novembre 1836. 443.
— De la société philarmonique de Rouen. 429.
— De la société philotechnique, *art.* de M. H. Berlioz. 446.
— Du Jardin Turc. 240.
— De Mme Albertazzi. 102, 112.
— De M. Baillot. 136.
— De M. Benedict. 88, 111.
— De M. Berlioz. 391, 412, 420, 439. Voy. Lizts.
— De Mlle Boucault. 56.
— Chez M. le duc de Cazes. 148.
— Donné par M. Despréaux sur le théâtre du Palais-Royal. 103, 119.
— De Mlle Cathinka Dietz. 47, 60.
— De M. Geraldy. 428.
— De M. Gusikow. 449, 465.
— De M. Habeneck. 412.
— De M. Henzi. 159.
— De M. Labarre. 95.
— De M. Lefebure-Wely. 119.
— De M. Lipinski. 86.
— De MM. Lizts et Berlioz, 439, 449, 464.
— De M. Mazas, 105.
— De Mlle Mazel. 15; — à l'Hôtel de Ville, *art.* de M. H. Berlioz. 243.
— De M. Moschelès à Bruxelles. 29.
— De M. Ole Bull. 148.
— De M. Osborne. 103. 111.
— De M. Panseron. 103, 12, 126.
De M. Aimé Paris. 440.
— De M. Profeti. 86.
— De M. Robrechts. Voy. Sowinski.
— De M. Ch. Schunke. 54, 60.
— De M. Maurice Singer. 47.
— De M. Sor. 136.
— De M. Al. Sowinski. 87. De MM. Sowinski et Robrechts à Caen, 465.
— De M. Thalberg. 112, 118.
— Des frères Tilmant (Matinées musicales), *art.* de M. H. Berlioz. 57.
— De M. Urhan (séance de musique instrumentale religieuse), *art.* de M. Bellanger. 5.
Concerts (sur les). 59.
— A Londres. De M. Pape. 294. De M. A. Sowinski. 294. De M. H. Hertz. 295.
Voyez: *Fêtes, matinées musicales, séances de musique, soirées musicales, sociétés philarmoniques*.
Concours annuel de composition musicale à l'Institut, *art.* de M. H Berlioz. 203. Séance publique de l'Institut pour la distribution des prix, *art.* de M. H. Berlioz. 362.
— (Du) pour le grand prix de musique, et du voyage des musiciens lauréats, *art.* de M. Germanus le Pic. 353.
— (Encore un mot sur le) de composition musicale à l'Institut, en réponse au dernier article de M. Germanus le Pic, *art.* de M. H. Berlioz. 1er article. 370. 2e article. 377.
— (Dernier mot à M. Berlioz sur le) pour le grand prix de composition musicale, par M. Germanus le Pic. 426.
Conservatoire de musique. Entrée des élèves dans le bâtiment neuf. 264.
— Émeute des mères. 264.
— (Concours du), 1er article. 277.
2e article. 286.
— (Distribution des prix du), *art.* de M. H. Berlioz. 148.
— Liste des élèves couronnés. 288
— Concerts du. Voy. *concert*.
Conservatoire de musique de Genève (lettre de Bloc sur le). 116.
Critique musicale (d'une) rétrospective et de son utilité, *art.* de M. Schlesinger. 105.
— (De la) dans ses rapports avec l'état actuel de l'art, *art.* de M. Joseph d'Ortigue 326, 338.
Correspondance d'Amsterdam. 225.
De Bruxelles, par M. Fétis.
— M. Moschelès. — La Juive, p. 29.
De Dijon. 201. 390.
De Genève. 116.
De Londres. 191.
De Mousseaux. 262.
D'Orléans. 351.
De Paris. 201.
De Prague. 380.
De Rouen. 429.
De Venise. 64.
De Vienne. 155, 192, 295.
De M. B.... 71.
De M. Duponchel, au sujet de l'établissement d'un corps de musique pour les fêtes religieuses ou politiques. 439.
Contes et nouvelles.
Divagations musicales de Samuel Bach (M. Théophile de Ferrière) Brand-Sach. 130. — Suite et fin. 137.
Sébastien Floghel, par le même. Essai sur la musique cabalistique. 308
— Suite et fin. 313.
Caffarelli, par M. J. Janin. 134.
Corelli, nouvelle, par M. Stephen de la Madeleine. 395.
Gabrielli, par M. Jules Janin. 162, 169, 185.— Suite et fin. 195.
Gafarelli. Voyez Caffarelli.
La vieillesse de Guillaume Dufay, par M. Stephen de la Madeleine. 453.
Stradella ou *le poète et le musicien*, par M. J. Janin, 1er act. 259. — 2e act. 247. — Suite et fin. 255.
La loche, conte fantastique de Ch. M. de Weber 33, 41.
Le vieux Rêveur, par Samuel Bach. 49.

D.

Dactylion (du), de M. H. Hertz. 165.
Débuts. Voy. *Théâtres*.
Discours prononcé par M. Bottée de Toulmon, au congrès historique, sur l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. 65.

E.

Éducation musicale, institution des jeunes aveugles, *art.* de M. Mainzer. 206, 220.
Espagne (la musique en), voy. *Musique*.

F.

Fête musicale d'Amsterdam 223.
— de l'Elbe, 159.
— de Manchester, 352.
France (histoire de la musique en), voy. *Histoire*.

G.

Gazette musicale. Sur l'entrée de l'Opéra-Comique refusée au directeur de la *Gazette*, à la première représentation du *Pos-*

tillon de Lonjumeau. art. de M. Schlesinger 561.
Grand prix de composition musicale. Voy. *Concours.*

H.

Harmonie (sur l'), lettre de M. Fétis sur M. Busset, 299.
Histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Discours prononcé par M. Bottée de Toulmon au congrès historique. 65.
Histoire de la musique en France, par M. Castil-Blaze (extr. du *Dictionnaire de la conversation.*) 215, 227.

I.

Inauguration de la salle de Rennes par un concert, 88.
Institut, voy. *Concours.*
Institut musical d'Orléans, 351.
Institution des jeunes aveugles (sur l') par M. Mainzer. 206, 220.
Instruments.
Du perfectionnement des instruments à cordes et à archets M. Vuillaume. 166.
Anémocorde (sur l') instrument inventé par Schnell, *art.* de M. G. E. Anders. 115.
Dactylion (du) de M. H. Hertz, 165.
Orgue (notice sur un) construit par Ph. de Lannoy en 1594. *Art.* de M. Fétis, 575.
Poikilorgue, instrument inventé par M. Cavalié, 119.
Nouvelles timbales. *Art.* de M Fétis, 570.
Violon éolique (sur le) inventé par M. Isoard. *Art.* de M. G. E. Anders, 77.

L.

Lettre du chat murr (E. T. A. Hoffman). au rédacteur de la *Gazette musicale* de Berlin I.

M.

Matinées musicales des frères Tilmant, *art.* de M. Berlioz, 57.
Monomanies de compositeurs, (Haydn, Gluck, Sarti, Zingarelli, Salieri, Paer, Paisiello) 3.
Musique italienne et allemande (sur la), 107.
— (de la) religieuse — existe-t-il encore une musique religieuse? — Peut-elle exister hors des conditions où les anciens l'avaient placée? *art.* de M. Stephen de la Madeleine, 121.
— (De la) en Espagne. Extrait des études sur l'Espagne, par M. L. Viardot, 177.
— (Bruxelles considéré sous le rapport de la), *art.* de M. Fétis, 258.

N.

Nouvelles de Paris 7, 16, 21, 31, 40, 46, 56, 64, 71, 80, 88, 95, 102, 112, 118, 136, 148, 158, 167, 185, 195, 202, 209, 221, 237, 246, 254, 264, 275, 281, 290, 298, 306, 314, 320, 335, 345, 352, 359, 368, 375, 382, 391, 405, 412, 420, 431, 438, 449, 465.
Nouvelles des Départements. 8, 23, 47, 56, 64, 88, 122, 118, 138, 159, 167, 184, 195, 202, 209, 221, 237, 246, 264, 282, 290, 306, 314, 320, 324, 345, 352, 360, 368, 375, 385, 390, 405, 412, 420, 431, 438, 449, 465.
Nouvelles Etrangères. 7, 16, 22, 32, 39, 47, 56, 64, 71, 80, 88, 95, 105, 112, 119, 148, 159, 167, 195, 202, 210, 221, 237, 254, 264, 275, 281, 290, 306, 314, 320, 335, 345, 352, 359, 368, 375, 382, 392, 405, 412, 420, 431, 438, 449, 465.
Nouvelles musicales de l'Allemagne, 235.

O.

Orgue. Voy. *Instrument.*

P.

Poikilorgue. Voy. *Instruments.*

R.

Revue critique. — *Littérature musicale.* — *Théorie*, etc.
Busset. La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement, 181.
Busset. Sur les théories musicales, 267.
Sur l'harmonie. Lettre de M. Fétis à M. le directeur de la *Gazette musicale*, sur M. Busset, 299,
Réponse de M. Busset à M. Fétis, 390.
Picchianti (Luigi). Principi generali e ragionati della musica teorico - pratica, *art.* de M. Adr. de la Fage, 87.
Augustin. (Sur le traité de St-), *de Musicâ*, à propos de l'édition de MM. Gaume, *art.* de M. Anders, 574.
Cherubini. Errata du cours de contrepoint et de fugue, *art.* de M. Halévy, 190.
Musique sacrée.
Ferd. Lavainne. *La fuite en Egypte*, oratorio en 2 parties, *art.* de M. H. Blanchard, 511.
Chant.
Mainzer. Méthode de chant pour les enfants, 62.
Garaudé. Soixante solfèges progressifs à deux voix égales avec accompagnement de piano. *art.* de M. H. Blanchard, 447
Consul. (I.) Etudes spéciales pour la vocalisation, *art.* de M. Mainzer, 45.
Barrault de Saint-André. *Miserrimus*, première mélodie hébraïque, 88.
Bergerre et Nigel. Romances, nocturnes, chansonnettes et chants sacrés, *art.* de M. H. Blanchard, 175.
Blondeau. Valentine de St-Bris et Raoul de Nangis, romance à deux voix, *art.* de M. H. Blanchard, 448.
Boisselot. Mélodies avec accompagnement de piano, 137.
Carulli. Mélodies pour trois voix égales, 63.
Consul. L'Ora mattutina, petit duo pastoral. — Il Torrento, air pour basse, *art.* de M. H Blanchard, 447.
Panofka. Le Pelerin, ballade, 419.
Strunz. La Mort de Gomis, *art.* de M. Berlioz, 419.
L'Album marseillais, recueil périodique, 402.
Septuors, symphonies.
Kalkbrenner. Grand septuor pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse, *art.* de M. Kastner, 402.
Moschèles. Grand septuor pour piano-forte, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse, *art.* de M. Kastner, 390.
Sowinski. Scène de la reine Edwige, pour grand orchestre, 147.
Piano.
Duvernoy. Méthode pratique et raisonnée pour le piano à l'usage des commençants, *art.* de M. Kastner, 448.
Rieger. L'art d'improviser, *art.* de M. Blanchard, 381.
Berlioz. Lettre à M. Hofmeister, éditeur de musique à Leipsig sur l'ouverture des *Francs Juges*, réduite pour le piano à quatre mains. 154.
Bertini. Vingt-cinq caprices-études, op. 94, *art.* M. de Benoît, 245. — Variations. *art.* de M. Blanchard, 512.
Chopin. Deux nocturnes, *art.* de M. Blanchard, 512.
Dejazet. Trois mélodies italiennes variées, *art.* de M. Blanchard, 512.
Hertz (H.) Deuxième caprice sur la *Folle* de Grisar, 101.
Kalkbrenner. Une Pensée de Bellini, rondo brillant, *art.* de M. H. Blanchard, 381.
Klemczynski. Fantaisie concertante pour piano et violon, et valses, *art.* de M. Blanchard, 512.
Lavainne. Fantaisie fantastique avec accompagnement d'orchestre. — Les deux archers, caprice, *art.* de M. Kastner, 450.
Moschèles. Hommage à Haendel, grand duo à quatre mains, op. 92, *art.* de M. Fétis, 296. Concertos fantastiques, *art.* de M. Blanchard, 512.
Nigel. Contredanses variées, *art.* de M. H. Blanchard. 512.
Parent. Douze études ou caprices, *art.* de M. Benoit, 456.
Schuncke (Ch). Bibliothèque du jeune pianiste, *art* de M. Fétis, 580.
Sowinski, Concerto avec accompagnement d'orchestre. — Variations sur un thème des Puritains, 147.
Urhan. Publications nouvelles pour piano seul, et chant avec piano et violoncelle, *art.* de M. Berlioz, 419.
Violon.
Turbri. Méthode sentimentale, 158.
Bergerre. Quatre quadrilles de contredanses pour deux violons ou flûte et violon, *art.* de M. H. Blanchard, 381.
Campagnoli. Etudes et préludes, nouvelle édition. 16.
Ernst. Deux nocturnes avec accompagnement de piano, 147.
Panofka. Variations brillantes sur *Ecco ridente il cielo* du *Barbier* de Rossini, 39.
Violoncelle.
Franchomme. Romance avec accompagnement de deux violons, alto, basse et contrebasse, *art.* de M. Blanchard, 447.
Harpe.
Feuillet Dumus. Le Canigou, grande fantaisie, 87.
Clarinette.
Beer. Traité complet de la clarinette à quatorze clés, *art.* de M. Fétis, 270.
Ophicleide.
Cornette. Méthode d'ophicléide, *art.* de M. H. Blanchard, 175.

S.

Séance de musique instrumentale religieuse de M. Urhan, *art.* de M. Bellanger, 5.
Société philarmonique de Rouen, 429.
Soirées musicales, ou conseils aux jeunes personnes, par M. Ch. Schuncke, 60.
Symphonie (esquisse de l'histoire de la), par M. Fétis, 547.

T.

Théâtres. — Nouveautés représentées sur les théâtres lyriques. 22.
Académie royale de Musique (Opéra.)
Sur l'administration de l'Opéra sous M. Duponchel. 511.

Les Huguenots, analyse du poème. 72.
Les Huguenots, opéra en 5 actes, musique de M. Meyerbeer. — 1re représentation. — 1er *article*, par H. Berlioz. 73.
Les Huguenots (analyse de la partition), 1er, 2e et 3e actes. 2e *article* par le même. 81. — 4e et 5e actes, 3e *article* par le même. 89.
Histoire du château de Chenonceaux, par M. Théophile de Ferrière (Samuel Bach). 83.
Reprise des Huguenots. 401.
La Esméralda, par M. Victor Hugo, musique de Mlle Bertin. — Frameguts du libretto. 94.
La Esméralda, 1e représentation *art.* de M. H. Berlioz. 409.
Le Diable boiteux, ballet en 3 actes de M. Corali, musique de M. C. Gide. 189.
La Fille du Danube, ballet en 2 actes de M. Taglioni, musique de M. A. Adam. 341.
Notre-Dame de Paris (sur l'opéra), 305.
Débuts de Mlle Annette Brambilla et Mlle Tomeoni, *art.* de M. S. G. 53.
Début de Mlle Nau dans les Huguenots. 158.
Théâtre royal Italien.
I Briganti, melodramma-serio, musica di Mercadante (1e représent.), 99.
Reprise d'Il Matrimonio Secreto, *art.* de M. Berlioz. 389.
Reprise d'Otello, *art.* de M. H. Blanchard. 445.
Début de Mme Taccani, de MM. Tabellini et Monterasi, dans Il Barbiere. 459.
Théâtre royal de l'Opéra-Comique.
De l'Opéra-Comique, *art.* de M. H. Berlioz. 324.
Sur l'augmentation de la subvention de ce théâtre. 16.
Actéon, opéra en un acte, musique de M. Auber. 35.
Gasparone, musique de M. Riffaut. 22.
Les Chaperons blancs, opéra comique en 3 actes, musique de M. Auber. 124.
Sarah, opéra comique en 2 actes, musique de M. Grisar. 146.
Roch le Barbu, en un acte, musique de Gomis. 167, 174.
Le Luthier de Vienne, opéra comique en un acte, musique de M. Monpou. 235.
Le Chevalier de Canolle, musique de M. Fontmichel. 289. — Sur M. de Fontmichel et la direction de l'Opéra-Comique, 251.
Le Diadesté, opéra comique en 2 actes, musique de M. Jules Godefroy. 319.
Le Mauvais Œil, opéra comique en un acte, musique de Mlle Louisa Puget, *art.* de M. Berlioz, 357.
Le Postillon de Longjumeau, opéra comique en 3 actes, musique de M. Ad. Adam. 367.
Les Pontons de Cadix, opéra en un acte, musique de M. Eugène Prevost. 405.
L'Ambassadrice, opéra comique en 3 actes, mus. de M. Auber. 462.
Début de M. Fleury. 112.
Théâtre de l'Odéon. Réouverture prochaine de ce théâtre sous la direction de M. Henri Blanchard. 462.
Du *Palais-Royal.* Le Comte de Charolais, musique de M. Flotow. 439.
— De *Royaumont.* Séraphina, musique de M. Flotow.
— De *Lille.* Une matinée à Cayenne, opéra en un acte, musique de M. Ferd. Lavainne. 88.
— De *Lyon.* La Juive. 22.
— Italien à *Marseille.* 194.
— De *Rennes.* Inauguration de la salle par un concert. 88.
— De *Rouen.* Le Mari de circonstance, musique de M. *Orlowski.* 88.
— De *Florence.* Pia de Tolomei, musique de L. Marini, *art.* de M. Dumas. 21.
— De *Milan.* Maria Stuarda, musique de Donizetti. 18. — Giovanna Gray, de Vaccai. 148. — Théâtre de *la Canobbiana.* Don Chicciotte musique de Mazzucato. 184.
— De *Naples.* Lara, musique de Ruolz, *art.* de M. Al. Dumas, 11.
Palmira, musique de Stabili. 48.
Il Disertor per amore, musique de Ricci. 159.
— De *Venise.* Belisario, musique de Donizetti. 64.
Incendie du théâtre de *la Fenice*, le 12 décembre 1836.
— D'*Amsterdam.* Le Bandit, musique de M. Van Bree. 56.
— De *Bruxelles.* La Juive, musique de M. Halévy. 7, 51.
— Le Coup de pistolet, musique de M. Pallaert
— De *Liége.* Le Garde nuit, opéra en 3 actes, musique de M. Wanson. 88.
— De *Berlin.* La Voix du cœur, musique de M. Pixis. 52
Dernières représentations de Mlle Pixis. 95.
L'Éclair de M. Halévy. 290.
— De *Breslaw.* La Juive de M. Halévy. 112.
— De *Leipsig.* La Juive. 16.
— De *Munich.* Le Sonneur de cloches, opéra en 5 actes, musique de Mme Birch-Pfeiffer. 96.
— De *Prague.* Lidwina, opéra en 3 actes, musique de M. Dessauer. 380.
— De *Stuttgard.* Le Pouvoir du chant, musique de M. Lindpaintner. 274.
— Italien à *Vienne.* 146.
— De *Londres.* St-James. Agnès Sorel, musique de Mme Becket. 32.
Drury-Lane. The maid of Artois musique de M. Balfe, 191.
Opéra anglais. La Fiancée du Pirate. 359.
— De *Lisbonne.* La Norma. 439.
De la *Nouvelle-Orléans.* Robert-le-Diable. 118.
— De *New-York.* Incendie du Bowery-Theater 575.
De *Cincinnati.* Incendie de ce théâtre 120.
— Italien à la *Havane.* 210.
Théories musicales (sur les), par M. Busset. 267.
Timbales. Voy. *Instruments.*

U.

Une Mort, un Succès, une Chute, par M. Al. Dumas. — I. Une Mort. (Bellini). 9 — II. Un Succès (Lara, musique de Ruolz). 11. — III. Une Chute (Pia de Tolomei) musique de L. Marini). 17.

V.

Variétés.
Des publications à bon marché, *art.* de M. F. Lizts. 4.
Le Chapitre des recommandations, *art.* de M. E. M. 25.
Le Carnaval à Rome et à Paris, et du sentiment de l'art chez les masses, *art.* de M. Berlioz. 57.
Thalberg expliqué par Dantan. 180.
Dantan, charge musicale, par Mlle Joséphine Pion. 220.
Souvenirs de voyage, par M. Mainzer. *Munich.* 1e *art.* l'Opéra populaire. 283. — 2e *art.* Winter, Poissi, Chelard 291. — 3e *art.* Henri Isak, Bernabei, Kerl, Orlando, Lasso, Ett, Hauber, Drobisch, Sunz, Aiblinger. 328. — 4e *art.* La Veuve de Mozart, concert de famille, Le roi Louis. 355.
Saltzbourg. 1er *art.* Heinz Stein, le frère Edmund, Michel Haydn. 365. — 2e *art.* La Sœur de Mozart, les Manuscrits. 385. par le même.
Histoire d'un quatuor d'amateurs, par M. Ed. Monnais. 1er *art.* 405. Suite et fin. 421.
Violon Œlique. Voy. *Instruments.*

PLANCHES ET MUSIQUE.

Fac simile d'une lettre de Bellini. (Supplément au n° 2.)
Prière du Marin, de l'Éclair, chantées par Cholet. (Supplément au n° 2.)
Fac simile de l'écriture de M. Cherubini, (fautes de gravures dans la 1re édition du Cours de contrepoint. (Supplément au n° 25.)
Fac simile de l'écriture de Mozart. (Supplément au n° 36.)

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A.

Abadie, 195.
Achard, 286, 418.
Adam (Louis), 264.
Adam (Adolphe), 159, 221, 237, 264, 334, 341, 367.
Adam de la Halle, 441.
Aguado, 136.
Aiblinger, 331.
Alary, 320, 375, 465.
Albertazzi, 105, 264.
Alizard, 286, 418.
Alkan, 439.
Alvers, 195.
Anders (G.-E.), 77, 115.
Anderson (Mme), 405.
Andrieux, 264.
Auber, 23, 35, 118, 124, 375, 440, 462.
Augustin (Saint), 374.
Bach (Samu[illegible] *pseudonyme.* Voyez Théophile de Ferrière.
Baëcker (Casimir), 274.
Baillot, 136, 210.
Baini, 112.
Balfe, 191.
Banderali, 420.
Barbereau, 204.
Baroilbet, 352.
Barrault de St.-André, 88.
Basili, 112.
Batta, 94, 128, 459.
Battu, 95.
Bazin, 288.
Beauplan (Amédée).
Beethoven, 48, 79, 155, 149.
Bellanger, 5.
Bellini, 9, 22, 43, 191, 237.
Bellissan (le marquis de), 352.
Benedict, 88, 111.
Benoist (F.), 156, 245.
Berchtold, 287.
Bergerre, 175, 381.
Bériot (Charles de), 254, 314, 420, 459.
Bériot (Mme de). Voyez Malibran.
Berker (Mme), 32.
Berlioz (Hector), 58, 54, 57, 85, 89, 97, 111, 155, 151, 154, 198, 205, 245, 275, 324, 357, 362, 368, 370, 377, 389, 394, 409, 412, 418, 426, 439, 449, 464.
Berr, 99, 270.
Bertin (Mlle Louise), 305, 409.
Bertini jeune (Henri), 245, 264, 287, 306, 342.
Berton, 273.
Berton (Adolphe), 23.
Betz (Mlle), 288.
Bezozzi (Louis), 202, 362.
Billet, 98.
Birch-Pfeiffer (Mme), 96.
Blahetka (Mlle Louise), 440.
Blanchard (Henri), 153, 175, 314, 342, 381, 446, 462.
Bloc, 116.
Blondeau, 448.
Boccabadati (Mme), 273.
Bohrer (Max), 403, 414, 420.
Boieldieu, 48.
Boisselot, 157, 202, 362.
Bottée de Toulmon, 65, 411.
Boulanger (Mme), 88, 112.
Boulanger (de Beauvais), 321.
Boutebonne, 352.
Braham, 8.
Brambilla, 221.
Brambilla (Mlle Annette), 53.
Brighanti (Mme), 439.
Brod, 91, 157.
Bultel (Mlle), 194.
Busset, 204, 267, 299, 390.

C.

Caffarelli, 434.
Camoin (Mlle), 194.
Campagnoli, 46.

Carulli (Gustave), 63, 440.
Casimir (Mme), 320, 375, 412.
Casteilan (Mlle), 286, 288, 419.
Castil-Blaze, 215, 227.
Catalani, 221.
Catel, 237.
Cavalié, 119.
Cayot (Mlle), 183.
Chelard, 294.
Cherubini (L.), 79, 112, 190, 192, 290, 340, 343, 429.
Chollet, 125, 184.
Chopin, 312.
Choron, 243.
Cimarosa, 389.
Cioncone, 274.
Collet, 202.
Colon (Mme Jenny), 463.
Consul (Isidore), 45, 447.
Coppola, 238.
Cornette, 175.
Costa, 334, 420.
Crescini (Mme), 80, 202, 375.
Croisilles, 287.
Crosnier, 361.

D.

Dabadie, 22.
Damoreau, 258, 412, 420.
Damoreau (Mme), 88, 118, 167, 184, 236, 246, 290, 344, 463.
Dancla, 118, 446.
Dantan, 181, 193, 368.
Dauvergne, 349.
Davide, 56.
Deforges (Mme), 332, 403.
Dejazet (Jules), 128, 312.
Demian (Cyrille), 296.
Derivis fils, 306, 334, 352.
Despréaux, 103, 119.
Dessauer, 380.
Deuner (J.-Chr.), 270.
Devrient, 380.
Dietz (Mlle), 47, 60, 74.
Donzetti, 47, 48, 61, 194, 345.
Dorus, 79.
Dorus-Gras (Mme), 6, 22, 306, 332, 403, 439.
Ducrest (Mme G.), 22.
Dufay (Guillaume), 433.
Duhamel, 432.
Dumas (Alex.), 9, 17.
Duponchel, 311, 391, 439.
Duprez, 13, 103, 159, 193, 264, 332, 360, 368, 391.
Duvernoy (G.-B.), 448.

E.

Edmund (le père), 366, 386.
Eiblinger (J.), 369.
Ellevion, 440.
Elwart, 8.
Ernst, 111, 117, 331, 420, 449.
Ett, 330.

F.

Falcon, 80, 98, 183, 193, 209, 238, 246, 254, 368, 375, 401, 403, 411.
Farguell (Mlle), 88.
Féréol, 431.
Ferrière (Théophile de), *Samuel Bach*, 83, 129, 308, 315.
Fétis, 5, 29, 299, 317, 369, 370, 373, 380, 390.
Festa (Mme), 40.
Feuillet-Dumas (Mme), 87, 210.
Filippa, 80, 112.
Flecheux (Mlle Maria), 465.
Fleury, 112.
Flottow (Fré. de), 332, 403, 439.
Fontmichel, 118, 184, 251, 289.
Forconia (Mme), 48.
Formica, 306.
Franchomme (Auguste), 117.
Frion, 184.

G.

Gabrielli, 169, 185.
Gabussi (Mlle), 72.
Gafarelli. Voyez Caffarelli.
Gallay, 22, 55
Garaudé, 392, 496.
Garcia (Mme), 465.
Garcia (Mlle Pauline), 314.
Garcia (Mme Eugénie), 40 160.
Génot, 290.
Génot (Mme), 184.
Géraldy (Juste), 61, 128, 465.
Gide, 189,
Girard, 94.
Godefroid (Jules), 319.
Gomis, 47, 118, 159, 167, 174, 234, 275.
Gossec, 349.
Graun (J.-Theoph.), 350.
Grétry, 159.
Grignon, 159.
Grisar, 95, 146.
Grisi (Judith), 273.
Grisi (Julie), 47, 72, 99, 159, 281, 306, 445, 449.
Guichard (Mlle), 288.
Gusikow, 431, 439, 449, 460.

H.

Haensens, 463.
Halévy, 7, 16, 31, 118, 167, 190, 202, 235, 237, 290, 306, 343, 352, 391, 412, 429, 431, 439.
Harrer, 356.
Haydn (Joseph), 38, 293, 349.
Haydn (Michel), 366, 385.
Heinefetter (Mlle Clara), 234.
Henri, 184.
Henricet, 288.
Henzi, 159.
Hérold, 439.
Hervy (Mlle), 279.
Hertz (H.), 101, 104, 295,
Hoffmann (S.-T.-A.), 1.
Holzbauer, 350.
Huner (Charles), 392.

I.

Inchindi, 156, 385, 391.
Iomelli, 349,
Isoard, 77.

J.

Janin (J.), 161, 195, 239, 247, 255, 343.
Jansenne, 195.
Jaucourt, 288.
Jawureck (Mlle), 264, 391.
Jullien, 210, 392.

K.

Kalkbrenner, 47, 195, 381, 446.
Kastner (G.), 320, 391, 402, 430, 440, 448, 460.
Klemczynski (Julien), 312.
Kloss, 234.
Kobricht, 350.

L.

Labarre, 88, 95.
Labbaye, 370.
Lablache, 314.
Lachner, 155.
Lafage (Adr. de), 87.
Lafont, 22, 306, 320, 391, 434.
Lahner (Franz), 56.
Lambertini, 181.
La Madeleine (Stephen de), 91, 121.
Larmande, 112.
Launoy (Philippe de), 373.
Lavainne (Ferd.), 88, 344, 430.
Leborne, 7, 295.
Lebrun (Mlle Annette), 264, 314, 334.
Lecamus, 201.
Lecerf, 288.
Lecouppey (Felix), 449.
Lee, 434, 439.
Lepie (Germanus), *pseudonyme*, 353, 370, 426.
Lesueur, 202.
Levasseur, 80, 401, 411.
Lewi, 88.
Lindpaintner, 274.
Lipinski, 64, 86.
Listz (Franz), 4, 198, 332, 430, 449, 464.
Loewe, 234.

M.

Mainzer (Jos.), 39, 45, 62, 206, 220, 279, 283, 291, 344, 352, 355, 363, 385, 420, 432.
Mainvielle-Fodor (Mme), 220.
Malibran, 112.
Malibran (Mme), 12, 39, 48, 103, 112, 167, 192, 221, 290, 306, 344, 324, 333, 334, 345, 345, 352, 360, 368, 382, 420, 431, 439, 465.
Maneira, 429.
Margueron (Mme Clara), 334.
Marini (Enigé), 21.
Marliani, 39, 420.
Marschner, 112.
Martinn, 439.
Massol, 306, 411.
Mathet (Mme), 439.
Mazas, 105.
Mazel (Mlle), 40, 243.
Mazzucato, 181.
Mercadante, 99, 290.
Merie-Lalande, 47, 159.
Merlin (Mme la comtesse), 39, 80.
Mermoud, 280.
Messemer, 288.
Meyerbeer, 73, 84, 89, 118, 210, 264, 281, 306, 320, 333, 343, 351, 401.
Meyer d'Alembert, 165.
Meyerhofer, 112.
Miro, 210.
Molique, 79,
Monnais, 105, 421.
Monpou, 7, 255.
Montal, 274.
Monterasi, 438.
Moret d'Erlo (Mlle), 8.
Moschelès, 22, 29, 296, 312, 390.
Mozart, 306.
Mozart (la veuve de), 33, 335.
Mozart (la baronne de Sonnenburg, sœur de), 386.
Mozin, 288.
Musard, 293, 431.

N.

Napoléon, 293.
Nau (Mlle), 47, 88, 158, 333, 391, 449.
Niedermeyer, 46, 335.
Nigel, 175, 31.
Nourrit Adolphe), 47, 80, 193, 209, 210, 237, 246, 251, 368, 382, 401, 411, 420.
Novello (Mlle), 8.

O.

Ole Bull, 118.
Onslow, 98, 264, 383, 403.
Orlowski, 88.
Ortigue (Joseph d'), 308, 315.
Osborne, 103, 111.
Ottavo (Mlle), 8.

P.

Paganini (Nicolo), 37.
Paganini (le mélomane), 56.
Paliantí, 306.
Pallet (Charles), 331.
Panofka (Henri), 39, 419
Panseron, 103, 126.
Pape, 294.
Paquier, 287.
Parent (A.), 156.
Paris (Aimé), 27, 201, 403, 440.
Passemann (Mlle), 233.
Pasta (Mme), 56, 103.
Pellaert, 159.
Petit, 287.
Picchianti (Luigi), 87.
Pierret, 288.
Pion (Mlle Joséphine), 220.
Poelchau, 330.
Ponchard (Mme), 156.
Pouilley (Mme), 391.
Pixis, 32.
Pixis (Mlle Francilla), 8, 32, 95, 235.
Pradher (Mme), 383, 412, 431.
Prévost (Eugène), 156, 334.
Prévost-Colon (Mme), 360.
Profeti, 86.
Prumier fils, 288.
Puget (Mlle Loïsa), 357.

R.

Ragueneau, 209.
Raimbau (Mme.) 31, 127.
Ranconi (F.), 40.
Raoul (Amédée), 446.
Rebourg (Mlle), 288.
Reicha, 193.
Révial, 183, 282, 344.
Ricci, 8, 159.
Rieger, 381.
Ries (Ferdinand), 445.
Riffaut, 22.
Rifiaut (Mme), 112.
Robrechts, 165.
Ronzi (Mme), 12.
Rossini, 13, 210, 247, 383, 431.
Rossini (Mme), 139.
Rouget de Lisle, 237, 264.
Roy, 159, 163.
Rubini (J.-B.), 39, 64, 99, 138, 143.
Rubini (Giacomo), 165.
Ruestenholtz, 287.
Ruolz, 11, 152.

S.

Saint-Germain (de Caen), 27.
Sammartini, 349.
Santini, 368, 375.
Sardi (Mlle), 140.
Schironi, 368, 403.
Schlesinger (Maurice), 103, 361.
Schneider, 234.
Schnell (Jean-Jacques), 115.
Schubert, 6, 184.
Schulenbourg (le comte de), 149,
Schuncke (C.), 60, 127, 193, 380.
Schroeder-Devrient (Mme), 343.
Seligmann, 289.
Serda, 295, 431.
Sessi (Mariana), 48.
Severini, 202.
Singer (Maurice), 47.
Soler, 288.
Solomé, 282.
Sonnenburg (la baronne de), sœur de Mozart, 386.
Sor, 136.
Sowinski, 64, 80, 86, 117, 294, 314, 465.
Spohr (Louis), 234.
Spontini, 234.
Stœpel (Fr.), 26, 96, 293.
Strunz, 149.
Stunz, 331.
Sudre, 132.

T.

Tabellini, 138.
Taccani (Mme), 359, 368, 438.
Tachinardi (Mme), 13, 332.
Tagelsbeck, 38.
Tamburini, 99.
Teissier, 288, 368.
Telleyre, 202.
Thalberg, 38, 112, 133, 180, 287, 290.
Thomas (Ambroise), 362.
Tilly, 183.
Tilmant, 6, 57.
Tolbecque, 22.
Tolbecque (Charles), 8.
Tomeoni (Mlle), 33, 193, 237.
Trainquier, 288.
Turbri (F.-L.-H.), 158.

U.

Ungher (Mlle), 47, 61.
Urhan, 5, 194, 149.

V.

Vaccai, 148,
Vau Bree, 223.
Veron, 314.
Vespermann (Mme), 292.
Vial (Mlle), 64.
Viardot (Louis), 177.
Villers, 362.
Vi lent-Bordogni (Mme), 392.
Vimeux, 146.
Vizentini, 332.
Vuilliaume, 166.

W.

Wanson, 88.
Wartel, 88, 293
Weber (Ch.-M. de), 33.
Wery, 80.
Winter, 292.
Wood, 278.

Z.

Zimmermann, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 1.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 3 JANVIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Souscripteurs à la *Revue et à la Gazette musicale de Paris* dont l'abonnement est expiré à la fin de décembre sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver de retard dans l'envoi du Journal. On est prié d'adresser au directeur le mandat joint au présent numéro, signé par l'abonné, si l'on désire que nous fassions traite, ou que nous fassions toucher le montant à domicile. Nous ne pouvons garantir la livraison du second numéro de 1836 pour les demandes qui nous seraient adressées après le 9 janvier.

SOMMAIRE- Lettre du chat Murr, par E. T. A. Hoffmann. — Monomanies de compositeurs. — Des publications à bon marché, par M. F. Listz. — Séance de musique instrumentale religieuse, par M. Bélangé.— Nouvelles.

LETTRE DU CHAT MURR

(E. T. A. HOFFMANN)

Au Rédacteur de la Gazette musicale de Berlin.

Des rives du Ténare.

Mon cher ami,

Il y avait ce jour-là séance au club des frères très-glorifiés de Sérapion, dans le sein duquel, à cause de mes éminentes qualités, je possède le titre de membre honoraire auquel je joins encore la charge de secrétaire perpétuel avec voix délibérative et droit de rédaction; la soirée était fort peu avancée, et je me trouvais seul devant une écritoire éthérée avec quelques feuilles de fluide céleste que nous employons, nous autres bienheureux trépassés, en guise de vélin (*hot-press*). Dans le but de passer l'éternité glorieuse (car vous savez qu'au Ténare, il ne peut plus être question pour nous du temps), j'avais déjà taillé une plume d'aigle et je me disposais à écrire quelques chants immortels, lorsque tout à coup, je vis entrer maître Abrabam accompagné de Jean, tenant tous deux par la main un étranger dont les traits me parurent tout d'abord aussi connus qu'un dicton à demi suranné. A peine m'avaient-ils présenté ce personnage, pour que j'eusse à inscrire son nom sur la liste des visiteurs, que j'avais déjà renoué connaissance avec mon oncle. Ce n'était en effet rien moins que mon très-illustre oncle, le chat-botté qui, las un beau jour d'être trop heureux, avait eu la fantaisie de passer dans le corps d'un professeur de piano, jusqu'à ce qu'enfin, ne pouvant plus tenir à cette nouvelle position, il ne trouva rien de mieux à faire que de briser, par une septième désespérée, l'accord parfait de la vie de cet estimable artiste et de la sienne propre par conséquent. *Sic finem imposuit*, etc. Il arrivait à l'instant parmi nous par la diligence, et Jean s'était immédiatement emparé de son bras immatériel pour l'amener à notre club.

Quand les premiers compliments eurent été épuisés, le chat, professeur de piano, monta aussitôt à la tribune

et tint à l'assemblée le discours suivant que j'eus bien soin de transcrire mot pour mot, ce qui me fut très-facile, attendu que mon oncle soignait son débit d'une manière toute particulière. Je copiai donc son discours sur une feuille éthérée et je vous en donne communication pour que vous puissiez l'insérer dans votre journal. Vous y rencontrerez des passages qui se sentent un peu de la nature primitive de l'orateur; il m'était impossible de les supprimer, parce qu'en agissant ainsi, je n'aurais pas manqué de me brouiller avec mon illustre parent. Il nous dit donc ce que vous allez lire :

« Très-honorée, très-glorifiée, très-respectable Trinité, augmentée aujourd'hui par ma présence!

» Mon digne neveu, l'excellent chat Murr, maintenant membre honoraire et secrétaire perpétuel de cette réunion (ici je m'inclinai très-profondément), mon digne neveu, dis-je, ci-devant homme de lettres très-renommé, fait dans la biographie si remarquable qu'il a écrite sur lui-même, page 219, 1re partie, cette observation judicieuse qui lui a été soufflée par son ami Pout, savoir : qu'il est dans la nature de l'homme d'agir dans un coin retiré, tout autrement qu'il ne pourrait le faire en pleine rue. Je commence par vous faire observer moi-même que cette observation est on ne peut plus vraie, qu'elle est pour ainsi dire d'une évidence palpable, et je n'hésite pas à l'émettre ici devant vous comme épigraphe à un chapitre de ma vie que je viens de quitter à l'instant et dont je vais avoir l'honneur de vous donner fidèle communication. Du reste, mes très-excellents amis, j'éprouve le besoin de réclamer de votre bienveillance que vous ne preniez en mauvaise part rien de ce que je vais vous dire, parce que je serais désolé d'avoir jamais l'occasion de vous faire sentir la longueur de mes griffes.

(Ici je pris la liberté de faire remarquer à mon oncle que nous étions présentement au Ténare où l'on ne se fâche plus de rien. Jean se mit à rire dans sa barbe, et maître Abraham continua sans mot dire à découper des images. L'orateur poursuivit son discours.)

» L'orage de Steibelt qui a déjà fini son pélerinage sur la terre, l'ouverture du *Chaperon Rouge* arrangée pour le piano, dans lequelle le Loup et la Mère Grand jouent les principaux rôles, la Biondina également arrangée pour le piano avec des traits qui peignent l'orage d'une manière si agréable; enfin cette bataille en musique dans laquelle le général en chef, prenant une prise de tabac, est représenté par les touches du clavier et de laquelle notre immortel poète aurait pu dire aussi : « Il eût fallu appeler cela une boucherie et non pas une bataille » étaient autant de morceaux que j'étais en état de tambouriner sur le piano avec toute l'habileté dont un chat peut être susceptible; aussi dans la ville que j'habitais, ne tardai-je pas à m'acquérir une si grande réputation que toutes les filles de boulangers, de bouchers et de courtiers, un peu amies de l'art, voulurent à l'envi m'avoir pour professeur, comme étant le mieux en état de leur inculquer les nobles principes du forte piano. Or, étant au fond assez partisan des *déis et deabus minarum gentium*, dont l'argent, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes, produit un son préférable à tous les autres, je me trouvais occupé du matin au soir; et, grace à moi, il se développa dans la ville un dilettantisme si prononcé (dont les progrès rapides ne peuvent être comparés qu'à ceux de la peste dans un pays de l'Orient), que les amateurs n'eurent bientôt plus rien à désirer. Sans compter qu'à la fin de chaque mois je recevais le prix de mes cachets en bel et bon argent monnayé, il m'arrivait encore de tous côtés tant de revenants bons en beurre, fromage, épices, jambons, etc., etc., que tout un orchestre, composé de musiciens affamés de village, n'aurait pu réussir en un mois à venir à bout de toutes mes provisions. Voyez, mes très-honorés amis, si je devais me trouver satisfait, dites-moi si je n'étais pas bien là dans mon véritable élément, et jugez un peu de quel incomparable *diletto* le dilettantisme était devenu pour moi la source inépuisable. — Hélas! c'était là le bon temps!

» Cette ardeur musicale en vint bientôt à un tel point qu'il ne se donna plus de soirée sans que la musique y figurât comme entremets entre le café assaisonné d'un grain de scandale et le souper. Bien plus, un riche marchand de farine, que j'honorais de mon amitié, conçut enfin le vaste projet de donner dans sa propre maison une de ces soirées, dans laquelle on exécuterait non, pas un, mais trois opéras; et comme, en bon parent, il prétendait faire briller sous le jour le plus favorable les talents de ses filles, nièces, tantes, fils et neveux, nous choisîmes prudemment trois opéras de trois écoles différentes, et il fut décidé que pour cette solennité, il ne serait brûlé que de la chandelle-bougie. Ces trois opéras étaient : 1° *Tancrède* du Maestro Rossini, choisi de préférence parce qu'Anna, la fille du farinier, savait chanter au mieux la grande cavatine : *Di tanti palpiti;* 2° *Une Folie*, parce que le maître de la maison, natif de la Souabe, trouvait ses compatriotes dignement honorés dans cette pièce; 3° Enfin les Femmes Joyeuses où le Diable s'amuse (*die Lustigen Weiber, oder der Teufel ist los*), parce que mon Mécène prétendait renouveler dans son logis les joies de lundi gras. Il ne fallut qu'un peu plus de cent répétitions pour établir une sorte d'ensemble parmi les chanteurs et acteurs. — La grande soirée arriva enfin.

— Hélas! hélas! elle devait me coûter mon existence terrestre.

» Pour que la fête fût complète, on avait invité plus de six cents auditeurs, tous gens de goût, parfaitement en état de danser, avec toute la grace imaginable, un quadrille sur la cavatine de *Tancredi*, et qui, par conséquent, portaient en eux-mêmes le germe de tous les arts. La plupart d'entr'eux, sans en être priés, se mirent dans le troisième opéra, à entonner le bel air : Le diable est un brave homme (*der Teufel ist ein braver Mann*). Il y avait même là un génie qui, dans le même ouvrage, au lieu de laisser les violons imiter le frottement du ligneul (1), eut assez de talent pour s'acquitter de cette tâche avec le seul secours de sa bouche. Il est vrai que les envieux prétendent qu'étant savetier de son état, ses mains étaient assez abondamment pourvues de poix pour pouvoir lui rendre service en cette occasion; mais, où l'art, ce don sublime de la divinité, ne trouve-t-il pas ses envieux! L'envie est le mauvais génie des fils de la terre. Les six cents invités en question furent donc introduits avec toute la politesse convenable par le maître des cérémonies, coiffeur de profession, dans trois petites chambres, et tout alla au mieux jusqu'à ce que la chaleur occasionnée par une si nombreuse réunion devînt tout-à-fait étouffante, au point même de jeter un voile sur la lumière des chandelles-bougies. Je dirigeais au piano; les trois opéras qui, commencés à sept heures du soir, nous avaient menés jusqu'à quatre heures du matin, non sans m'avoir coûté d'énormes goutes de sueur, étaient heureusement arrivés à fin. Alors on se mit à la danse, il fallut encore me remettre au piano, et, quoique je n'eusse joué toujours que la valse favorite de l'époque, dans tous les tons possibles, on ne cessa de danser que vers les dix heures. A peine de retour à mon logis, je fus atteint d'une fièvre chaude et je mourus au bout de trois jours, couronné d'une gloire immortelle.

» Je termine ici ma narration, mes chers amis, sans y ajouter la moindre réflexion morale. Contentons-nous de nous réjouir ensemble en songeant à l'amour de l'art, qui enflamme aujourd'hui si vivement les habitants du globe terrestre, et au bienheureux dilettantisme qui en est le glorieux résultat. »

L'orateur se tut, je le reçus à sa descente de la tribune et lui fis de mon mieux patte de velours. Jean Kreisler rit en lui-même avec beaucoup de dignité, comme il convenait à un glorieux trépassé. Maître Abraham avait découpé le tout avec beaucoup d'art pour le déposer dans nos archives. — Je vous envoie donc, digne fils de la terre, la copie exacte du discours de mon révérend oncle, avec prière de lui donner une petite place dans votre feuille.

Votre tout dévoué,

MURR,

ci-devant homme de lettres.

(1) Fil poissé dont se servent les cordonniers.

MONOMANIES DE COMPOSITEURS.

Haydn fut un des compositeurs les plus tranquilles. Il n'avait nullement besoin de stimuler son imagination au moyen du vin de Champagne ; mais il avait un *spiritus familiaris* d'une autre espèce. Ce démon familier consistait en une bague ornée de brillants, qui lui avait été donnée par le grand Frédéric. Quand il se mettait au travail, si parfois les idées se montraient rebelles à son génie, c'était sa bague seule qu'il en accusait : il avait oublié de la passer à son doigt. Du moment que cet anneau bienfaisant avait repris sa place accoutumée, et que l'œil du compositeur pouvait rencontrer l'éclat de l'auguste diamant, son ame était embrasée par les plus merveilleuses inspirations. Gluck, pour animer ses facultés créatrices, avait besoin de se réfugier au milieu d'une verte prairie. C'est là qu'il se faisait apporter son piano ; à son côté était une bouteille de champagne, et c'est ainsi qu'embrasé par la chaleur du soleil et par celle du vin, il écrivait des opéras. Sarti avait un système entièrement opposé : il avait soin de se barricader dans une salle vaste et obscure qu'éclairait à peine une petite lampe, et qui ressemblait à un caveau mortuaire. Là, pendant la nuit, environné d'un silence lugubre, il composait ses airs pleins de vie et de fraîcheur. Zingarelli s'y prenait d'une manière encore plus singulière pour s'inspirer. Il ne manquait jamais, avant de se mettre à composer, de lire les œuvres d'un des pères de l'Église. Salieri fuyait les appartements aussi bien que les livres, et cherchait son génie au milieu de la foule. Il parcourait les rues dans tous les sens, mâchait des fruits glacés, et revenait cependant dans son cabinet pour noter ses idées. Paer écrivait son *Sargines* et son *Achille*, tout en plaisantant avec ses amis, en grondant ses domestiques, en jouant avec son chien et en se querellant avec sa femme et ses enfants. Enfin, c'est au lit que Paësiello composa sa *Nina*, sa *Molinara* et son *Barbiere di Siviglia*.

DES PUBLICATIONS A BON MARCHÉ.

Quel que soit au fond le jugement que l'on veuille porter sur la période actuelle de la civilisation, on ne saurait pourtant, sans un étrange aveuglement, mettre en question l'universel mouvement des esprits, l'expansion indéfinie de toutes les forces. A la dialectique la plus subtile, à l'argumentation la plus captieuse, chaque jour les faits répondent victorieusement, comme autrefois le philosophe cynique, *en marchant !* — Au petit nombre de ceux qui hésitent, doutent encore et regimbent puérilement contre la nécessité invincible qui presse le monde, nous répéterons avec Galilée ces mots sacramentels : *E pur si muove* !

Oui assurément, en ce temps de travail et d'agitation, tout se meut et marche, et tout se meut et marche à la fois. Dans toutes les directions, dans tous les ordres, dans toutes les sphères de l'activité humaine, il y a mouvement et progrès. Jamais, à aucune époque, l'application des plus savants calculs et le perfectionnement des procédés industriels n'ont produit d'aussi remarquables, d'aussi merveilleux résultats ; jamais, non plus, la diffusion de la science, et l'irradiation de l'art, ce splendide soleil du monde intérieur ne furent aussi puissantes, générales, universelles.

Il ne nous appartient pas en ce moment d'entrer dans le détail de cette infinie multiplicité d'efforts et d'impulsions qui, en tous sens, se croisent et se poussent l'un l'autre ; nous nous bornerons à constater un seul fait, fait immense, complexe, pivot central de tous les mouvements, de tous les progrès, nous voulons parler du prodigieux développement de la prodigieuse machine de Guttemberg.

L'imprimerie, cette révolution mère, (selon l'expression d'un grand poète, d'un grand écrivain, M. Victor Hugo) semble avoir reservé pour nos jours, ses plus utiles secrets, ses plus étonnants artifices. Non-seulement « en se superposant constamment sans rupture et sans » lacune au genre humain qui marche, monstre à mille » pieds, l'imprimerie traduit, exprime jour par jour, heure » par heure, son profond et universel mouvement, » mais encore, graces à la toute-puissante action qu'elle exerce de toute part, un vaste syncrétisme s'établit, les siècles deviennent contemporains et la pensée de l'homme demeure à jamais impérissable, immortelle sur cette terre. Ne croyez pas que l'incessante activité de la machine du vieux Germain soit absorbée ni par ces milliers de publications quotidiennes, hebdomadaires, mensuelles, journaux, revues, brochures, mémoires, comptes rendus des débats politiques, scientifiques, littéraires et artistiques, ni par les exigences de la masse toujours croissante des auteurs nouveaux dont elle reproduit aussi les œuvres par milliers d'exemplaires sous tous les formats. Non, le présent, le siècle, l'Europe, les langues vivantes mêmes, ne lui suffisent pas. Il lui faut, instrument docile de la pensée éternellement inquiète, ressusciter le passé, dépeindre les contrées les plus éloignées, conserver ce qui n'est plus que ruine, recueillir tous les travaux, immortaliser toutes les gloires. L'Inde, l'Egypte, la Chine, la Perse, la Grèce et Rome d'autrefois, sont tributaires et fournissent leur contingent de choses et d'idées tout aussi bien que l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne et l'Angleterre des temps modernes. C'est à la fois le miracle de la manne et celui de la multiplication des pains. C'est plus qu'une seconde tour de Babel ; c'est comme l'aube du jour de Josaphat. C'est la comparution universelle des sagesses, des systèmes, des philosophies, des poèmes, des religions, des passions et des incertitudes de quarante siècles d'épreuves et d'élaborations, destinées peut-être à servir de fondements à l'édification de la société nouvelle.

On se souvient de l'influence qu'eurent, sous la restauration, les éditions Touquet de Voltaire et Rousseau. On sait quels efficaces secours elles portèrent au parti libéral d'alors, principalement representé par le *Constitutionnel*. Mais voici maintenant bien autre chose, en vérité. Il ne s'agit plus de populariser et de réimprimer en trente ou quarante volumes un *seul* écrivain, un *seul* philosophe, mais de publier avec luxe et à très bon marché, en réduisant des neuf dixièmes le nombre des volumes, (sans aucun retranchement des matières contenues), *tous* les écrivains, *tous* les philosophes, nationaux et étrangers, anciens et modernes depuis Homère jusqu'à M. de Chateaubriand (1). Déjà les classiques et les principaux auteurs français, prosateurs et poètes, ont paru à ces conditions, et trois ou quatre éditions se trouvent épuisées en moins de six mois.

Le Théâtre européen publié par M. Delloye, et la *Collection d'histoires* de tous les états d'Europe, marchent de front avec le *Panthéon littéraire*.

D'autre part, l'énorme succès du *Magasin pittoresque* a donné naissance à plusieurs ouvrages d'un intérêt élevé, d'une instruction solide. Dans ce nombre, il faut citer en premier l'*Encyclopédie pittoresque* de MM. Leroux, Carnot, Reynaud, etc., vaste et généreuse entreprise qui vaudra une gloire si durable aux consciencieux rédacteurs de la *Revue encyclopédique* ;

(1) Voyez le prospectus et les premiers volumes du *Panthéon littéraire*, ou *collection des chefs-d'œuvres de l'esprit humain*.

la *France* et l'*Univers pittoresques*; et enfin des *Dictionnaires* spéciaux d'histoire naturelle, de géographie, de physique et de chimie, etc.

La musique, la littérature, l'histoire et la philosophie de la musique n'ont sans doute pas entièrement encore la part qui leur est due dans le développement social. La gravure est restée bien en arrière de l'imprimerie. Une bonne moitié des chefs-d'œuvre de l'art ancien, et même plusieurs des plus importantes productions de ce temps, ne sont pas édités en France. Les oratorios de Hændel et de Bach, les compositions tant sacrées que profanes des vieux maîtres d'Italie, ne se trouvent nulle part dans nos magasins. Burney, Forkel, Gerber ne sont pas traduits.

Toutefois, quelque énormes que soient les lacunes si justement déplorées par les artistes, il y a cependant lieu à signaler pour la musique, soit qu'on la considère sous le rapport scientifique ou sous le rapport artistique, de notables progrès.

Deux publications, de nature différente, méritent surtout de fixer aujourd'hui au plus haut dégré l'attention et l'intérêt du monde musical.

La Biographie universelle des musiciens, (et Bibliographie générale de la musique), par M. Fétis.

La *Collection des œuvres composées pour piano par Beethoven, Weber, Hummel et Moschelès*, éditée à UN SOU LA PAGE, en même temps que la *Collection des trios, quatuors et quintettes* de Haydn, Mozart et Beethoven, par la Société des publications de musique à bon marché (1).

M. Fétis dont la collaboration à la *Gazette musicale* est un véritable événement, en ce qu'elle constate la fusion de deux écoles, l'alliance définitive de toutes les capacités, de tous les talents dans un seul et même but progressif, M. Fétis, le fondateur du premier journal musical à Paris (feue *Revue musicale*), vient mettre le sceau à la réputation que ses précédents travaux lui ont acquise, en y ajoutant un ouvrage d'une importance aussi générale que la *Biographie des musiciens*.

La Société des publications de musique à bon marché a, de son côté, dignement pris l'initiative d'un mode de publication essentiellement utile et populaire, en propageant, dès l'abord, des œuvres belles, sérieuses, d'une célébrité et d'un mérite incontestés. Quelques personnes, il est vrai, ont objecté que la *vulgarisation* des magnifiques et profondes inspirations de Beethoven et de Weber, aurait un tout autre résultat que celui qu'on désirait; que, loin de servir au progrès de l'art, elle ne ferait que donner lieu à un plus grand nombre de profanations. — Mais c'est là évidemment une erreur. Eh quoi! Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Fénelon, Corneille, sont-ils moins appréciés, moins admirés, depuis que des éditions à bon marché les ont rendus accessibles à presque toutes les classes? La société biblique, en distribuant par masses de cent mille exemplaires des Bibles à 30 et 40 sous, a-t-elle diminué le respect pour la parole sainte, a-t-elle servi la cause de l'irreligion?...

Et d'ailleurs, n'est-ce pas aux hommes d'études, aux travailleurs, aux artistes dont la fortune est ordinairement modique, qu'il importe de faciliter l'acquisition des beaux ouvrages?...

Ne craignons donc pas, mais espérons beaucoup.

Espérons que l'art, qui ne doit pas plus que la science demeurer le monopole des classes privilégiées, ni sommeiller enfoui dans le secret des temples, espérons que l'art, en s'étendant, en se communiquant de plus en plus, en pénétrant de toutes parts la société, sera de jour en jour mieux compris et plus religieusement aimé.

Espérons aussi que le succès constant des publications de la Société de musique, succès auquel les amateurs et les artistes sont également intéressés, obligera bientôt à livrer au public de nouvelles éditions, et à faire paraître successivement de la même manière tous nos *classiques*, et qu'enfin parallèlement au *Panthéon littéraire*, s'élèvera un *Panthéon musical*.

F. LISTZ.

(1) La Société pour la publication de musique à bon marché, boulevart des Italiens, n. 10, a publié jusqu'au 1er janvier 26 livraisons de sept ouvrages ci-dessus nommés; chaque livraison de 20 pages est à 1 fr.; il en paraît une de chaque ouvrage tous les quinze jours. La collection complète des œuvres de *Beethoven*, pour piano, aura 80 livraisons; *Wéber*, 49 livr.; *Hummel*, 80 livr.; *Moschelès*, 80 livr.; la collection des trios, quatuors et quintetti de *Beethoven* aura 45 livr.; *Haydn*, 56 livr.; *Mozart*, 32 liv.

SÉANCE DE MUSIQUE INSTRUMENTALE RELIGIEUSE.

Le mois dernier, nous nous sommes plu à rendre hommage au but charitable et artistique tout à la fois que s'était proposé M. Urhan en célébrant la fête de sainte Cécile; nous sommes heureux d'avoir encore à signaler une œuvre d'art et de charité. Dimanche dernier, ce digne artiste a encore donné, dans le salon de M. Petzold, une séance de musique instrumentale religieuse, au bénéfice de l'établissement de charité de saint Vincent de Paule. C'est la première fois, au reste, que M. Urhan s'est décidé à inviter le public à venir entendre sa musique ailleurs que dans une église; mais nous avons tout

lieu de penser que ce *bénéficiaire philanthrope* ne peut que s'applaudir de son heureuse innovation. Nous savons en effet de source certaine, que la recette, qui sera versée *intégralement* entre les mains des pauvres, grossira noblement celle du produit de la vente des *auditions*, que l'auteur a également consacrée au soulagement des malheureux, tant à plaindre dans cette saison rigoureuse : puisse cette offrande éveiller la sympathie de talents généreux, qui comprennent, comme M. Urhan, que la mission de l'artiste est de faire participer tout le monde aux bienfaits des arts !

La séance s'est ouverte par un quintett pour deux violons, deux altos et basse avec accompagnement de quatre bassons, composé par M. Urhan ; l'auteur qui, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, ne voit dans la musique qu'une poésie destinée à donner un corps à une métaphysique d'un ordre élevé, a voulu exprimer dans ce morceau la lutte de la musique qu'il appelle mondaine avec la musique religieuse, lutte terminée par le triomphe de la dernière qui chante sur l'alto les mélodies graves et suaves, tandis que la première module ses *fioritures* sur les cordes brillantes du premier violon. On a eu l'occasion de remarquer plusieurs effets d'une harmonie neuve et hardie : l'accompagnement des bassons est puissant : l'alto principal a surtout un chant d'une mélodie sublime qui a été rendu admirablement par M. Tilman, aîné. On a surtout et particulièrement applaudi la mélodie à mouvement de valse, qui termine ce morceau et dont le thème touchant et gracieux, se représente sous mille formes nouvelles et variées avec un art infini.

Puis, M. Urhan a exécuté ses *lettres* pour le piano. Ces lettres sont quatre melodies, formant, d'après la théorie musicale de l'auteur, un poème complet qui nous retrace les *tourments de l'absence*, le *souvenir d'un monde meilleur*, *l'orage de l'ame et le calme que lui rend la vertu*. Le public écoutait étonné et dans un recueillement remarquable ces notes si simples et si pénétrantes qui vont droit au cœur comme les plaintes touchantes d'une amitié intime. Chacune de ces mélodies a été accueillie par un murmure flatteur qui trahissait encore une certaine surprise, et la dernière était finie depuis long-temps que plus d'une ame l'écoutait vibrer encore.

Après *les Lettres* pour le piano une prière pour deux violons alto et basse, composée par F. Schubert et tirée de son quatuor posthume. Ce dernier mot nous rappelle le vide immense qu'a laissé dans la grande musique la perte de ce François Schubert, mort à trente-deux ans, à peine dans toute la maturité d'un talent unique qui fait depuis longues années l'admiration de l'Allemagne et qui commence à fixer la nôtre. Le zèle de M. Urhan et d'un traducteur des paroles consciencieux, nous ont déjà fait connaître quelques-unes des compositions instrumentales et des ravissantes mélodies du cigne de Vienne. L'exécution de cette prière est d'un effet assuré, et le premier accueil que le public a fait à François Schubert a été trop flatteur pour qu'on ne tente pas de naturaliser tout-à-fait son génie en France.

Vinrent ensuite les *Auditions* de M. Urhan. Dans notre compte rendu de la fête de sainte Cécile, nous sommes entrés à dessein dans d'assez longs développements pour analyser ce morceau que nous appelons *de musique intime*. Au reste, plus de trois cents exemplaires enlevés par le public en moins d'un mois parlent assez haut du mérite de cet ouvrage, qui cependant n'avait encore été *essayé* qu'une fois dans l'église de Saint-Vincent de Paule. Nous disons maintenant que dimanche dernier, les *Auditions* ont été véritablement *exécutées* et justement appréciées, grace à l'admirable talent de Mme Dorus-Gras, qui a eu l'esprit et le bon goût de ne pas craindre de déroger en chantant la mélodie de *l'ange*. Il faut avoir entendu cette voix pure et délicieusement émue, il faut avoir saisi ces nuances d'une délicatesse imperceptible, pour comprendre tout le parti que l'artiste peut tirer d'un chant simple et vrai, et monotone même, comme tout ce qui s'échappe du cœur. Nous en appelons ici au souvenir de tous ceux qui ont entendu madame Dorus-Gras : ses accents n'ont-ils pas pénétré toutes les ames d'une impression indéfinissable de joie et de tristesse, de douceur et d'amertume. L'émotion était générale et profonde. Empressons-nous de constater ce grand et beau succès, premier pas du retour au simple, au naturel, au vrai, hasardé franchement devant le public qui a franchement salué le triomphe de madame Dorus-Gras par quatre salves d'applaudissements. Puisse cette première et brillante épreuve encourager l'artiste à suivre hardiment la route nouvelle qu'elle vient de se frayer ! puisse son dévouement trouver dans nos grands artistes de dévoués imitateurs ! Courage, artistes de cœur et de sentiment ! votre poète, votre musicien, F. Schubert enfin, vous attend ! Ses admirables mélodies vous réclament, vous, leurs dignes interprètes : c'est à vous seuls qu'appartient la gloire de les nationaliser dans la patrie des arts, dans notre belle France.

La séance s'est terminée par un sextuor pour trois altos, violoncelle, contrebasse et timballe extrait encore des œuvres de F. Schubert par M. Urhan, qui s'est plu à faire partager les honneurs de la fête au jeune et infortuné compositeur allemand qui lui est si cher, par suite

d'une véritable confraternité de principes et de talent. L'exécution de ce sextuor, où se rencontrent trois ou quatre mélodies bien simple d'une suavité céleste, d'une mélancolie douce et consolante, richement variées avec un incroyable bonheur de transition, ne pouvait manquer son effet sur un auditoire encore sous le charme des auditions de M. Urhan et des accents de madame Dorus-Gras.

Nous ne terminerons pas cet article sans constater un fait encourageant pour l'art : c'est que ce premier essai d'une musique intime, grave, simple et religieuse, toutes ses pensées revêtues de quelques notes mélodieuses, avaient attiré une assez grande affluence qui aurait été plus considérable encore assurément, sans la rigueur de la saison. Rendons aussi une éclatante justice au talent de de M. Tilmant aîné, Claudel et Lutgen, qui s'étaient associés de cœur à l'œuvre de M. Urhan : n'oublions pas non plus de signaler le désintéressement de M. Petzold qui a voulu faire aussi son offrande en prêtant gratuitement ses beaux salons si propices à la musique. Espérons enfin que M. Urhan ne voudra pas s'en tenir à un premier succès, et flattons-nous de l'espoir de plaisirs assurés, puisque nous avons appris que les frères Tilmant se proposent de donner encore cet hiver plusieurs matinées musicales.

BÉLANGER.

NOUVELLES.

*** Toute notre correspondance de Bruxelles est remplie de détails qui attestent le grand succès que vient d'obtenir, dans la capitale de la Belgique, *la Juive*, dont la première représentation y a eu lieu le 23 décembre dernier, dix mois, jour pour jour, après la première représentation de cet ouvrage au Grand-Opéra de Paris. Parmi nos correspondants, il en est un qui se trouvait ici lors de l'apparition de ce chef-d'œuvre. Voici quelques fragments de sa lettre : « *La Juive* vient d'avoir à Bruxelles le sort qui l'attend partout, soit dans les pays étrangers, soit dans les provinces de France ; c'est de produire une sensation plus profonde encore qu'à Paris même. Le goût du public parisien a été trop long-temps et est encore trop faussé en musique, par l'habitude des petits airs de ses théâtres de vaudeville, et des mouvements monotones de contredanse qui ont envahi son Opéra-Comique, et quelquefois même jusqu'à son Grand-Opéra. Ces habitudes de frivolité le mettent sur le qui-vive contre les ouvrages empreints d'une belle couleur locale et d'émotions sérieuses. Dans sa précipitation à juger tout ce qu'il ne comprend pas d'abord, il a plutôt fait de le déclarer ennuyeux, et il faut des beautés d'un ordre bien supérieur pour le ramener ensuite. Partout ailleurs la musique de vaudeville et de contredanse a bien moins d'empire et n'est que l'exception. Partout aussi les sentiments religieux règnent bien plus qu'à Paris. Aussi à Londres, par exemple, *la Juive* a-t-elle eu un succès tel qu'on n'en trouve qu'un seul exemple depuis vingt ans. C'est ce qui arrive également à Bruxelles ; notre public a saisi du premier coup tout ce qu'il y a de fidélité historique et de conviction religieuse dans cette partition si grandiose et si originale... etc. » Les journaux belges ne tarissent pas en éloges et en formules d'admiration, et il est aisé de voir, comme ils en conviennent eux-mêmes, qu'ils ne sont que les échos de l'enthousiasme général. Il paraît que les artistes ont été électrisés par le charme des mélodies dont ils étaient les interprètes. Sirand, dans le rôle d'Eléazar, a chanté et joué avec ame ; madame Stolz (Rachel) a eu de belles inspirations. Renaud a mis de l'onction dans le cardinal, et madame Havry beaucoup de grâce dans Eudoxie. La partie la plus faible de l'exécution a été le rôle de Rodolphe, sous le poids duquel ont fléchi les moyens de Marquilly. L'orchestre, sauf quelques peccadilles des instruments à vent, s'est élevé à la hauteur du chef-d'œuvre qui lui était confié. Somme toute, il n'y a qu'une voix pour louer le directeur M. Bernard, et lui prédire un immense succès d'argent.

*** La répétition du 4e et 5e acte de *la Saint-Barthélemy* de Meyerbeer ont produit un très-grand effet à l'Opéra. Les répétitions générales ont commencés, et cet important ouvrage ira en scène vers la fin du mois.

*** *L'Éclair* est un talisman pour le théâtre de l'Opéra-Comique ; on renvoie beaucoup de monde à chaque représentation, la trop petite salle ne peut contenir la foule de dilettanti avides d'applaudir la nouvelle partition de M. Halevy. Désirant donner des articles spéciaux, et n'ayant encore pu nous procurer la partition dont on a journellement besoin au théâtre, nous remettons à notre prochain numéro l'analyse du premier acte. Nous ne saurions assez recommander à la direction de ce théâtre de mettre plus de soin à l'exécution des pièces qui précèdent *l'Éclair*, car il est cruel d'être obligé d'écouter pendant une heure les doubles de l'Opéra-Comique.

*** Les demoiselles Elsler nous sont promises en étrennes pour la première quinzaine de janvier.

*** Une sorte de duel dramatico-littéraire vient de se vider sur le terrain d'un journal de théâtre, entre le directeur de l'Opéra-Comique et les auteurs des *deux Reines* ; le sujet de la querelle était un opéra-comique en trois actes, destiné à M. Monpou, reçu à correction, et dont la seconde lecture avait été deux fois *promise* et *remise*. Les deux hommes de lettres prétendaient que la politesse n'avait pas présidé à ce double ajournement. M. Crosnier se justifiait, en alléguant les suites d'un accident grave. Quoi qu'il en soit le résultat le plus fâcheux de cette discussion que la publicité a sans doute aigrie et qui n'a l'air au fond que d'un simple malentendu, c'est que les poètes ont renoncé à leur seconde lecture, et que le musicien devra tenir sa verve en suspens, jusqu'à ce qu'il ait trouvé un autre ouvrage. Nous faisons des vœux pour qu'il ne l'attende pas long-temps.

*** M. Halevy va écrire la partition d'un acte qu'on dit très-gai, et qui est attribué à MM. Scribe et Paul Duport. Cet ouvrage sera un des premiers que jouera Mlle Jenny Colon, pour ses débuts à l'Opéra-Comique.

*** Les bals de l'Opéra-Comique commenceront le 9 janvier. Le prix d'entrée ne sera que de 5 fr.

*** Le théâtre de la Bourse vient de confier un poème en un acte à M. Leborne, compositeur distingué, qui après avoir eu le grand prix de Rome se fit connaître dans la carrière dramatique par des morceaux d'un ordre élevé dans deux pièces en trois actes, *le Camp du drap d'or*, et *la Violette*, et par les fraîches et gracieuses mélodies d'une pièce en deux actes, donnée plus récemment. Malheureusement à l'Opéra-Comique le libretto exerce une grande influence sur le succès des ouvrages, et M. Leborne a jusqu'ici été malheureusement servi par les siens, qui n'avaient pas permis à ses partitions de rester au répertoire ; puisse un aussi mauvais tour ne pas lui être joué cette fois encore par son nouveau poème qu'on attribue à MM. Ancelot et Paul Duport !

*** Le successeur de M. de Saint-Hilaire dans ses fonctions de régisseur de l'Opéra-Comique, M. Solomé, a été institué dans son emploi, et s'occupe déjà de la mise en scène d'*Actéon*, la pièce de début de Mme Damoreau, qui sera représentée dans la seconde quinzaine de janvier. Immédiatement après passera la *Branbançonne*, où Chollet joue le principal rôle. On parle aussi d'un ouvrage en trois actes, paroles de MM. Brunswick et Leuven, musique de M. Ad. Adam, qui ferait son apparition cet hiver.

*** L'espoir que nous avions conçu, d'après les renseignements qui semblaient les plus sûrs, de voir l'Odéon devenir un lieu d'asile pour nos jeunes compositeurs exilés de l'Opéra-Comique, cet espoir si légitime est malheureusement ajourné. Il paraît que la salle du faubourg Saint-Germain, malgré tant

de promesses contraires, va être rayée du nombre de celles qui se décorent du titre de *théâtre royal*. Elle ne sera plus qu'une succursale de cinq théâtres de la rive droite, qui se concerteraient pour y jouer alternativement chacun une fois par semaine. La conservation du monument serait confiée à un agent de l'autorité, qui, par une alliance bizarre, exercerait en outre les fonctions de régisseur général auprès de chacun des cinq théâtres, pendant son excursion hebdomadaire.

*** Le danseur Daumont qui tenait un rang secondaire dans le ballet de notre Grand-Opéra, est en ce moment à Lyon, où il cumule la chorégraphie avec la danse. Il vient de faire représenter avec succès, dans la seconde capitale de France, un ballet en 3 actes intitulé *le Village et la Ville*.

*** Le fameux chanteur anglais Braham s'est chargé de la direction d'un théâtre nouvellement ouvert à Londres, sous le titre de *Saint James's-Theatre*.

*** Le premier concert du Conservatoire est fixé cette année au dernier dimanche de janvier; presque toute la salle est louée pour tous les concerts.

*** Madame Feuillet Dumus, habile harpiste, que nous avons applaudie à Paris, obtient dans ce moment de brillans succès à Bruxelles, nous espérons qu'elle reviendra bientôt à Paris, pour embellir, par son talent, les concerts de cet hiver.

*** Mlle Francilla Pixis, qui était attendue sous peu de jours à Paris, est encore à Berlin, où ses succès au théâtre Royal la retiennent. Le *Barbier de Séville* et *Romeo et Juliette* ont été un triomphe pour elle.

*** Mlle *Novello*, jeune et jolie cantatrice de Londres, vient d'arriver à Paris, elle doit donner incessamment un concert dans les salons de M. Pape.

*** C'est par une erreur de typographie que dans l'annonce du titre du nouveau ballet préparé par M. Taglioni pour sa fille, on a imprimé dans nos colonnes *Elva* au lieu d'*Eloa*, poésie charmante de M. Alfred de Vigny. Les journaux qui nous ont emprunté cette nouvelle que nous donnions les premiers, nous ont fait aussi l'emprunt de la faute typographique.

*** Les théâtres de vaudeville, les concerts quotidiens et les bals viennent de perdre un de leurs musiciens privilégiés, dont les chansons et les quadrilles populaires étaient peut-être les avant-coureurs d'un talent plus sérieux, et d'une plus haute renommée. M. Charles Tolbecque, chef d'orchestre du théâtre des Variétés, vient de succomber, très-jeune encore, à une maladie de poitrine, dont il était depuis long-temps atteint.

*** L'agile et infatigable Auriol va, dit-on, faire un bond du Cirque à la rue Lepelletier pour figurer dans les bals de l'Opéra, ajouter à leur attrait celui de la curiosité qu'inspirent sa force et sa souplesse.

*** On se rappelle un jeune musicien, M. Elwart, qui, après avoir commencé humblement sa carrière dans l'orchestre du Gymnase-Dramatique, parvint à force de travail à remporter en 1834, le grand prix de composition de l'Institut. Il est maintenant à Rome, comme pensionnaire de l'Académie des beaux-arts, et il vient d'y signaler son séjour récent par un succès qui fait honneur à son talent et à sa sensibilité. Inspiré par le regret de la perte prématurée de Bellini, il a mis en musique une cantate en l'honneur du célèbre compositeur sicilien. Ce morceau, qui a été chanté par la voix de soprano d'une Française Mme Toldi, se compose d'un chant funèbre, d'un récit dans lequel l'Italie pleure Bellini, et où sont introduits les plus saillantes mélodies de la *Norma* et des *Capuletti*; vient après une romance à deux couplets soutenue d'un chœur; et la cantate se termine par un récit mesuré suivi d'une cavatine et d'un air brillant. Malgré la prévention habituelle contre les musiciens étrangers, le public romain a payé un large tribut d'applaudissements et à l'intention et au mérite distingué de cette composition touchante.

*** Le théâtre Saint-Charles, à Naples, annonce le *Disertore*, dont Ricci a promis la partition pour le mois de janvier prochain, et un ouvrage du maëstro Stabile. Le même théâtre va s'enrichir d'un ballet de *Zéphire et Flore*, monté par le chorégraphe Taglioni (car toute cette famille est chère à l'art de la danse). Parmi les exécutants doivent figurer Perrot, Mme Brugnoli, Mattis, et enfin une demoiselle Grisi. Le théâtre *Fondo* a donné un *Torquato Tasso* dont la musique est de Ricci. Une partition nouvelle du maëstro Moretti, l'*Ossesso* a été sifflée sur le théâtre *Nuovo*.

*** La *Norma* a obtenu à Palerme, sous les traits, et grace au jeu et à la voix de Mlle Ungher, un succès éclatant. Parmi les ouvrages nouveaux représentés dans cette ville sur le théâtre Carolino, on cite comme ayant enlevé les suffrages des Palermitains l'*Inès di Castro*, et il *Disertore suizzero*, qui est sans doute une imitation d'un opéra de Scribe *le Mal du Pays*. La cantatrice allemande est secondée par le ténor Santi, et Mme Kanz-Schini.

*** Mlle Moret d'Erlo, jeune élève du Conservatoire de Paris, obtient en ce moment un accueil très-favorable à Munich où elle donne des concerts. Le roi de Bavière lui a adressé les éloges les plus flatteurs, et elle produit une vive sensation dans le monde musical de l'Athènes germanique, où l'exemple de M. Chelard nous avait déjà prouvé que les talents français pouvaient attendre une hospitalité honorable et avantageuse. Nous trouvons sur cette jeune cantatrice quelques détails intéressants dans l'*Iris*, gazette littéraire de Munich. La voix de Mlle Moret et un beau *contraltino* ou *mezzo-contralto*, d'une grande étendue, et d'une puissance, d'une pureté de sons bien rares à son âge. L'éclat prodigieux de cette voix, dont le timbre a quelque ressemblance avec celui de Mlle Falcon, permet à Mlle Moret de dominer à l'aise les masses des chœurs et de l'orchestre. On se rappelle que ce fut à cette qualité que Mme Monbelli dut autrefois sa réputation. Tout semble donc se réunir pour appeler Mlle Moret au théâtre, afin d'y développer des dons de nature qui seraient trop à l'étroit dans la musique de concert. Les morceaux où la brillante élève du Conservatoire a enlevé les suffrages enthousiastes des Bavarois sont deux airs de Rossini et de Bellini, et un duo de la *Sémiramide*.

*** Une petite fille de 13 ans, que l'on dit d'une beauté très-remarquable, Mlle Ottavo de Vienne, et qui joue le violon d'une manière fort remarquable, vient de donner des concerts à Berlin. On a beaucoup applaudi des variations de Paganini et un concertino pour deux violons qu'elle a exécuté avec une rare perfection avec le jeune Moeser âgé de 12 ans.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Maurice Schlesinger :

2 quadrilles de contredanses

et deux galops

SUR DES MOTIFS FAVORIS

DE COSIMO

ET

de l'Ile des Pirates,

POUR LE PIANO,

PAR

J.-B. Tolbecque.

Prix de chaque : 4 francs 50 centimes.

Le second numéro de la *Revue et Gazette Musicale* contiendra : Une lettre de recommandation de Bellini, par *Alexandre Dumas*, etc., etc.; il sera joint à ce numéro, le *fac-simile* d'une lettre autographe de *Bellini*, et la prière du Marin, de *l'Éclair* d'*Halevy*.

Le troisième numéro contiendra : La Loche, conte fantastique inédit, par *Charles Marie de Weber*; la table et le titre de l'année 1835. Il sera joint à ce numéro, le morceau de musique de piano du mois de janvier : Quatre Mazurka nouveau par *Chopin*, œuvre 27.

Le second numéro de la *Revue et Gazette Musicale* ne sera adressé qu'aux personnes qui auront renouvelé leur abonnement.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 2.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 JANVIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. Une mort, un succès, une chute; par M. Alexandre Dumas. — Revue critique. — Nouvelles.

UNE MORT, UN SUCCÈS, UNE CHUTE.

PAR ALEXANDRE DUMAS.

I. — UNE MORT.

Une des choses qui attristent le plus dans un malheur, n'est pas toujours le malheur lui-même, mais l'insensibilité des choses qui nous entourent : l'homme est si faible qu'aussitôt qu'un coup physique le frappe, il étend les bras pour se soutenir à tout ce qui l'entoure, et tombe, si les objets auquel il s'appuie, plient ou se rompent sous son poids. Même chose est de l'ame, dans les commotions morales; elle cherche des sympathies où se prendre, une harmonie de sentiments à qui céder une partie de sa douleur; et cet accord de sensation, elle le demande, non-seulement aux êtres animés qui doivent la comprendre et lui compatir, mais encore aux objets privés de vie, qui ne peuvent avoir aucune perception du désespoir ou du bonheur humain. Qui ne s'est pas étonné, quoique sa raison lui dît qu'il n'y avait aucun motif pour que cela arrivât, qu'une pendule montée par la main d'une personne qu'on aime, continuât de vivre de sa vie mécanique et de marquer passivement les heures, quoique près d'elle et dans la même chambre, la main qui lui avait donné le mouvement, fût glacée par la mort? Ne semble-t-il pas que les deux mouvements devaient s'arrêter ensemble, que les deux existences devaient s'éteindre à la fois, que c'est une impiété à l'une de vivre plus long-temps que l'autre: c'est que l'esprit seul est philosophe, le cœur n'est que crédule; l'esprit raisonne les causes, le cœur éprouve les effets, et dans les fortes émotions l'esprit s'enfuit, et tout le corps devient cœur. Qu'on me pardonne ce préambule, qui n'est que l'expression de ce que j'ai ressenti et de ce qu'ont dû ressentir les autres dans une circonstance pareille à celle où je me suis trouvé il y a deux mois. Il y a des choses que tout le monde éprouve, et que cependant on dit le premier.

Le vent contraire m'avait forcé de laisser mon bâtiment à villa San-Giovanni, et de revenir à Naples par les Calabres. Comme nous voulions voir le pays et les hommes sous le point de vue le plus pittoresque, nous nous étions écarté des grandes routes qui produisent en général sur les mœurs le même état que sur le sol; elles aplanissent ou elles percent. La civilisation et le pittoresque vont rarement ensemble. Le jour où il y aura des chemins de fer de Paris à Jérusalem, je conseille au poète de s'embarquer pour les îles Sandwich.

Donc pour retrouver un peu de cette vieille Calabre, aux montagnes alpestres et aux cœurs montagnards, nous avions, depuis Parma, abandonné les grandes routes pour nous jeter dans les chemins de traverse. Nous

allions donc de village en village, cherchant ces costumes différents qui enferment les mœurs différentes. Nous avions vu Maïda la provençale et Vina l'albanaise. Nous avions traversé des forêts de chataigniers grands comme des chênes. Nous avions passé des heures, sans rencontrer sur notre chemin un voyageur, qui nous croisât ou suivît la même route; seulement de temps en temps, sur la pointe d'un rocher, immobile et enveloppé dans son manteau comme une statue espagnole, dont les yeux seuls seraient vivants, et tandis que ses chèvres se suspendaient aux flancs raidis des montagnes, le pâtre calabrais nous regardait passer à ses pieds, sans curiosité, sans crainte, sans menace : insouciant comme tout ce qui est sauvage, puissant comme tout ce qui est libre, calme comme tout ce qui est fort.

Le dernier jour qui précéda notre arrivée à Triolo avait été triste et sombre : dès le matin des vapeurs pareilles aux fumées d'un volcan flottaient aux cimes des montagnes; peu à peu, elles étaient retombées sur leurs flancs, couvrant leurs épaules d'un manteau de vapeur, puis, comme secouées par elles, de gros flocons se détachaient de temps en temps, couraient avec le vent, et, nous rencontrant sur leur route, nous dérobaient tout à coup l'horizon, et s'éloignaient, nous laissant un malaise humide, qu'entretenait chez nous l'absence du soleil. Enfin, toute l'atmosphère se prit, quelques gouttes d'eau tombèrent, un éclair déchira le ciel, et un coup de tonnerre le suivit annonçant que venait l'orage.

Un homme du nord qui n'a pas vu les tempêtes méridionales ne peut se faire une idée de ce que c'est. Il semble que ce ciel serein est pareil à ces organisations calmes, qui se fâchent rarement mais dont les colères sont terribles. Deux de ces ouragans nous avaient déjà donné mesure de leur puissance, l'un en brisant, le 25 août, cinq bâtiments autour du nôtre; l'autre en entraînant, le 28 septembre, une partie des faubourgs de Messine. Quant au dernier, il ne paraissait vouloir céder en rien à ses frères aînés, et, en un instant, des torrents de pluie roulèrent en cascades le long des montagnes, tandis que la foudre, courant d'échos en échos, ne laissait entre l'éclair et le bruit et entre le bruit et l'éclair que l'intervalle de la pensée.

Nous avions d'abord essayé de mettre nos chevaux au galop; mais nous avions bientôt reconnu l'inutilité de cette tentative; nous leur avions donc laissé tranquillement suivre leur allure, et nous nous étions contentés de nous envelopper de nos manteaux, d'enfoncer nos chapeaux sur nos yeux et d'incliner la tête.

D'abord la pluie glissa le long du rempart dans lequel nous nous étions enfermés, mais peu à peu nous sentîmes s'alourdir nos vêtements; une sensation froide pénétra jusqu'à notre chair, et nous donna le premier frisson; enfin, drap et feutre s'imbibèrent, et nous nous trouvâmes bientôt être plus mal à l'aise, et plus refroidis que si nous eussions été nus.

Pendant une heure ou deux encore la chaleur du sang lutta contre la fraîcheur de la pluie, et nous laissa la force de réagir moralement contre le malaise physique qui commençait à nous gagner; mais, peu à peu, la vie sembla reculer comme une garnison qui s'avoue vaincue, et se retira vers le cœur, sa forteresse. Le froid, de son côté, gagnait pas à pas tout le terrain qu'elle perdait; nos pieds engourdis cherchaient, sans pouvoir le sentir, l'appui des étriers, nos mains lâchaient machinalement la bride, nos yeux se fermaient malgré nous; la pensée, cette esclave du corps, s'engourdissait insensiblement comme lui. De temps en temps nos chevaux en buttant nous tiraient par une secousse de cette apathie; nos yeux, un instant cherchaient à voir; puis bientôt, fatigués de l'aspect fantastique que prenaient, à travers la pluie et le brouillard, les arbres et les montagnes, ils se refermaient de nouveau. Une fois j'éprouvai une sensation plus froide: mon cheval traversait un torrent, et j'avais de l'eau jusqu'aux genoux; j'ouvris péniblement les yeux, je me vis au milieu d'une espèce de fleuve qui bouillonnait; un effet vertigieux me fit croire que j'étais entraîné avec mon cheval; je retrouvai la force de lui enfoncer mes éperons dans le ventre, il gagna le bord pour retrouver cent pas plus loin un autre torrent auquel je fis moins attention qu'au premier. Peu à peu nous nous habituâmes à cette nouvelle incommodité, à laquelle nous devînmes à peu près insensibles. La nuit vint, je ne sais combien de temps nous cheminâmes encore; tout à coup je fus tiré de ma léthargie par un flambeau de sapin qui brûlait devant mes yeux. J'entendis qu'on me parlait; je voulus répondre, je crois que je ne prononçai que des sons inintelligibles; enfin, je sentis qu'on me soulevait de ma selle et qu'on me posait à terre; mes jambes plièrent; bref, on prit, je crois, le parti de m'emporter, et lorsque je revins à moi, je me trouvai sur une pierre, , devant un grand feu allumé au milieu d'une chambre. Nous étions arrivés dans ce qu'on appelle en Calabre une auberge. En France cela n'a pas de nom.

Mes premières sensations furent douloureuses : il fallait que je revinsse sur mes pas pour vivre; j'avais moins de chemin à achever pour mourir, et puis c'eût été autant de fait.

Quant au souper, il n'en fut question que pour s'assurer qu'il n'y en avait pas, en Calabre : on ne mange en général que ce qu'on apporte, et ce sont les voyageurs

qui nourrissent les aubergistes. En échange, ceux-ci leur donnent, moyennant une piastre, un matelas de feuilles de maïs; quant aux draps, ils se recommandent d'eux-mêmes, comme les registres de l'auberge, par la signature de tous ceux qui sont passés avant vous. Cependant, j'avais été assez heureux sous ces deux rapports : une vieille poule, qui ne craignait rien pour elle-même, avait eu l'imprudence de pondre dans un coin de notre chambre, et j'avais mangé son œuf; ensuite j'avais trouvé une espèce de fauteuil à bras dans lequel je m'étais établi. Je n'avais donc, pour cette fois, pas trop à me plaindre ni de mon souper ni de mon lit. Quant à mon compagnon de voyage, il avait préféré le matelas de maïs et la chambre voisine au fauteuil patriarcal et au bouge enfumé dans lequel je commençais à m'assoupir, tout en l'écoutant à travers la cloison faire ses préparatifs pour passer la meilleure nuit possible : bientôt j'entendis une voix dialoguer avec la sienne : c'était celle d'un troisième voyageur.

J'étais dans cet état de demi-sommeil, qui rend impossible toute idée nette et suivie, et pendant lequel on distingue à peine la réalité du songe; j'entendis prononcer le nom de Bellini, cela me reporta à Palerme, où j'avais entendu sa *Norma*, son chef-d'œuvre peut-être. Le trio du premier acte me revint dans l'esprit; je me sentis doucement bercer par cette mélodie, et je fis un pas de plus vers le sommeil; puis il me sembla entendre : « il est mort. Bellini est mort!... Oui,... je répétai machinalement, Bellini mort, et je m'endormis.

Cinq minutes après, la porte de ma chambre s'ouvrit, et je me reveillai en sursaut : c'était mon compagnon de voyage qui entrait.

— Pardieu, lui dis-je, vous avez bien fait de me réveiller, je faisais un mauvais rêve.

— Lequel?

— Je rêvais que ce pauvre Bellini était mort.

— Vous ne rêviez pas, c'est la vérité.

Je me levai tout debout. —Qu'est-ce que vous dites? voyons!..

— Je répète ce que vient de m'assurer un voyageur qui l'a lu sur les journaux de France; Bellini est mort.

— Impossible! j'ai une lettre de lui pour le duc de Noïa : je m'élançai sur ma redingote : je tirai d'une poche mon portefeuille, et de mon portefeuille la lettre.

— Tenez.

— Quelle est sa date?

— 6 mars.

— Et nous sommes au 15 octobre : il est mort depuis, voilà tout. — Et mon compagnon de voyage prit dans ma chambre ce qu'il venait y chercher, et sortit.

J'étais resté la lettre à la main. Je la lui avais vu écrire, cette lettre, au coin de ma cheminée : je me rappelai ses beaux cheveux blonds, sa figure mélancolique; je l'entendais me parler le français qu'il parlait si mal avec un si doux accent; je le voyais poser sa main sur ce papier. Ce papier conservait son écriture, son nom. Ce papier était vivant et lui était mort. Il y avait huit jours à peine qu'à Catane, sa patrie, j'avais vu son vieux père. Heureux et fier, comme on l'est la veille d'un malheur, il m'avait embrassé ce vieillard quand je lui avais dit que je connaissais son fils, et ce fils était mort. Ce n'était pas possible. Je crus que ce que j'avais entendu était un bourdonnement du sang; que ce que j'avais vu était une apparition de la fièvre. Et puis cette lettre. Oh! si Bellini fût mort, ces lignes eussent changé de couleur, son nom se fût effacé. Que sais-je? Je rêvais : j'étais fou. Bellini n'était pas mort, et je me rendormis.

Le lendemain on me répéta la même chose, mais je ne voulus pas la croire davantage; ce ne fut qu'en arrivant à Naples que je fus convaincu.

Le duc de Noïa avait appris que j'avais pour lui une lettre de l'auteur de *la Somnambule* et *des Puritains*, il me la fit demander. J'allai le voir, je la lui montrai, mais je ne la lui donnai point : cette lettre était devenue pour moi une chose sacrée.

Elle prouvait non-seulement que j'avais connu Bellini, mais encore que j'avais été son ami.

—

II. — UN SUCCÈS.

Lorsque nous arrivâmes à Naples, la nouvelle de la mort de Bellini était encore toute récente, et malgré la haine qui divise les Siciliens et les Napolitains, elle y avait produit, quelles que fussent les opinions musicales des dilettanti, une sensation douloureuse; les femmes surtout, pour lesquelles la musique du jeune maître semble plus spécialement écrite, et sur le jugement desquelles la haine nationale a moins d'influence, avaient presque toutes dans leur salon un portrait *del gentile maestro*, et il était bien rare qu'une visite, si étrangère qu'elle fût à l'art, se terminât sans qu'il y eût échange de regrets entre le visiteur et les visités sur la perte que l'Italie venait de faire. Donizetti surtout, qui déjà portait le sceptre de la musique, et qui héritait encore de sa couronne, était admirable de regrets pour celui qui avait été son rival sans jamais cesser d'être son ami; cela avait du reste ravivé les querelles entre les Bellinistes et les Donizettistes, querelles bien plus promptement terminées que les nôtres, où chacun des antagonistes tient à prouver qu'il a raison, tandis que les

Napolitains s'inquiètent peu au contraire de rationnaliser leur opinion, et se contentent de dire d'un homme, d'une femme, ou d'une chose : qu'elle leur est sympathique ou antipathique. Les Napolitains sont un peuple de sensations, toute leur conduite est subordonnée aux pulsations de leur pouls.

Cependant, quelles que soient les opinions, les deux partis s'étaient réunis pour *honorer la mémoire* de l'auteur de *Norma* et des *Puritains;* les élèves du Conservatoire de Naples avaient ouvert une souscription pour lui faire des funérailles, mais le ministre des cultes s'était opposé à cette fête mortuaire, sous le prétexte peu acceptable en France, mais très-suffisant à Naples, que Bellini était mort sans recevoir les sacrements.

Alors, ils avaient demandé la permission de chanter à Santa Chiara la fameuse messe de Winter; mais cette fois, c'était sa Majesté elle-même qui était intervenue, disant que ce *requiem* avait été exécuté aux funérailles de son aïeul, et qu'il ne voulait pas qu'une messe qui avait servi pour un roi, fût chantée pour un musicien. Cette seconde raison avait paru moins plausible que la première; cependant les royalistes avaient calmé l'irritation en faisant observer que Sa Majesté avait fait une grande concession au progrès constitutionnel des esprits en daignant instruire ses sujets du motif de son refus, puisqu'il pouvait tout bonnement dire, je ne veux pas, sans prendre la peine de donner la raison de ce non vouloir. Cet argument avait paru si juste que le mécontentement des bellinistes s'était calmé en le méditant.

Puis, comme les jours poussent les jours, et comme un soleil fait oublier l'autre, un événement à venir commençait à faire diversion à l'événement passé. On parlait comme d'une chose incroyable, inouïe, et à laquelle il ne fallait pas croire du reste avant plus ample informé, de la présomption d'un musicien français qui, lassé des ennuis qu'ont à éprouver les jeunes compositeurs parisiens pour arriver à l'Opéra-Comique ou au grand Opéra, avait acheté un drame à l'un de ces mille poètes librettistes qui marchent à le suite de Romani, et qui de plein saut, et pour son début, venait s'attaquer au public le plus connaisseur de l'Europe, et au théâtre le plus dangereux du monde. A l'appui de cette opinion sur eux-mêmes et sur St.-Charles, les dilettanti napolitains rappelaient avec la béatitude de la suffisance qu'ils avaient hué Rossini et sifflé la Malibran, et ne comprenaient rien à la politesse française, qui se contentait de leur répondre en souriant : qu'est-ce que cela prouve ?

Une chose encore nuisait on ne peut plus à mon pauvre compatriote; j'aurais du dire deux choses : il avait le malheur d'être riche, et le tort d'être noble, double imprudence des plus graves de la part d'un compositeur; à Naples on en est encore à ne pas comprendre le talent qui va en voiture, et le nom célèbre qui porte une couronne de vicomte.

Enfin, et comme un point plus sombre sur ce sombre horison, une cabale, chose, il faut l'avouer, si rare à Naples qu'elle est presqu'inconnue, menaçait pour cette fois de faire infraction à la règle, et d'éclater en faveur du compositeur étranger. Voici comment elle s'était formée : je la raconte moins à cause de son importance que parce qu'elle me conduit tout naturellement à parler des artistes.

La direction du théâtre St.-Charles avait, sur la foi de ses succès passés, engagé la Ronzi pour soixante représentations, et cela à mille francs chacune; il était donc de son intérêt de faire valoir un pensionnaire qui lui coûtait par soirée la recette ordinaire d'un théâtre de France; en conséquence il avait exigé que le rôle de la *prima donna* fût écrit pour la Ronzi.

Mais, par une de ces fatalités qui rendent les dilettanti de St.-Charles si fiers de leur supériorité dans l'espèce, la nouvelle prima donna, fêtée, adorée, couronnée six mois auparavant était venue tomber à plat, et si j'osais me servir du terme de coulisse, faire un *fiasco* complet à Naples. On avait trouvé généralement qu'il était absurde à l'administration de payer mille francs par soirée, un reste de beauté, un reste de talent, et un reste de voix, tandis qu'en ajoutant mille fr. de plus on aurait pu avoir la Malibran, qui était le commencement de tout ce dont l'autre était la fin; en conséquence de ce raisonnement, une espèce de bande noire s'était attachée aux ruines de la Ronzi, et les démolissaient en sifflant dessus chaque soir.

Dès-lors l'administration avait compris deux choses : la première, c'est qu'il fallait obtenir de la nouvelle pensionnaire qu'elle réduisît de moitié le nombre de ses représentations, et les dégoûts qu'elle éprouvait chaque soir rendaient la négociation facile; la deuxième, c'est que c'était une mauvaise spéculation de soutenir un talent qui n'était pas adopté, par un opéra, qui ne pouvait pas l'être; en conséquence, le rôle de la *prima donna* était passé des mains de la Ronzi dans celles de la Tachinardi, dans la voix de laquelle, au reste, il n'était pas écrit, celle-ci étant un soprano de la plus grande étendue; de là l'orage dont nous avons signalé l'existence.

Quelques personnes s'étonneront peut-être qu'une femme dans la position théâtrale de la Ronzi ait eu le pouvoir de réunir une coterie, de former une cabale, d'organiser un complot, et demanderont pourquoi elle n'employait pas à son bénéfice propre ce qu'elle comptait employer au détriment d'autrui? A ceci je repondrai : 1° que les

moyens employés en France et en Italie, par certains artistes et dans certaines occasions, ne rentrent pas toujours dans le domaine de la critique littéraire; et 2° qu'un bâtiment qui s'écroule, ne peut plus abriter ceux qui l'habitent, mais peut encore tuer ceux qui passent.

Au reste, la Ronzi écartée, la troupe de St.-Charles restait toujours la plus belle et la plus complète de toute l'Italie; elle se composait des trois éléments musicaux nécessaires pour faire un tout : d'un tenor mezzo caractère, d'une basse et d'un soprano; par bonheur encore ces trois éléments étaient aussi parfaits qu'on pouvait le désirer, et avaient nom Duprez, Ranconi et Tachinardi.

Duprez, dont le nom est connu de nos lecteurs, et que quelques-uns peut-être d'entr'eux se rappellent avoir vu débuter au théâtre de l'Odéon, a passé les Alpes en 1828, et est devenu depuis le premier tenor de l'Italie (1), c'est une des voix les plus développées qui existent, et je l'ai entendu donner avec la poitrine, les notes que les autres ne donnent ordinairement qu'avec la voix de gorge ou de tête; du reste, acteur dramatique consommé et même compositeur.

Ranconi est un jeune homme de 25 ans, inconnu je crois en France, et qui se sert d'une magnifique voix de bariton, que le ciel lui a octroyée, sans se donner la peine d'en corriger les défauts ou d'en développer les qualités. Engagé par un entrepreneur (2) pour la somme de 24,000 francs par an, le pauvre diable en touche je crois trois ou quatre mille seulement, ce qui lui donne une excellente excuse pour ne pas étudier, attendu, dit-il, que lorsqu'il étudie on l'entend, et que lorsqu'on l'entend il ne peut pas faire répondre qu'il n'est pas chez lui.

La Tachinardi, que je crois est engagée pour l'année prochaine au théâtre Italien de Paris, est une espèce de rossignol, comparable à Mad. Damoreau pour la méthode et pour l'étendue des moyens; du reste voix jeune et pure sans jamais être dramatique, talent intelligent sans jamais devenir ni mélancolique ni passionnée; figure froide et jolie : brune qui chante blond.

Voilà quels étaient les artistes chargés de représenter le poème de *Lara*.

Lorsque j'arrivai à Naples, l'ouvrage était en pleine répétition, c'est-à-dire qu'on l'avait mis à l'étude le 8 du mois de novembre, et qu'il devait passer le 19 dudit, ce qui faisait onze répétition en tout, pour un ouvrage du premier ordre.

Tous les opéras ne se montent pas cependant avec cette rapidité; il y en a auxquels on en accorde jusqu'à 15 et même 18. Mais cette fois, il y avait ordre supérieur; la reine-mère s'était plaint de ne pas avoir cette année une nouveauté musicale, ce qui ne manque jamais d'arriver pour celle de son fils ou de sa fille, et le roi de Naples, faisant droit à la plainte, avait ordonné qu'on jouerait l'opéra du Français pour faire honneur à l'anniversaire maternel; c'était une espèce de victime humaine sacrifiée à l'amour filial.

Aussi ne faut-il pas demander dans quel état je retrouvai mon pauvre compatriote; il se regardait comme un homme condamné par les médecins, et qui n'a plus que sept ou huit jours à vivre. Le fait est qu'en examinant sa position, il n'y avait guère qu'un charlatan qui pouvait promettre de le sauver. J'essayai cependant de ces consolations bannales qui ne consolent pas. Mais à tous mes arguments, il répondait par une seule parole : grand gala, mon ami, grand gala!... Je lui pris la main, il avait la fièvre; je me retournai vers le chef d'orchestre qui fumait avec un chibouque, et je lui dis en soupirant : il y a un commencement de délire.

— Non, non, me dit Festa, en ôtant gravement le tuyau d'ambre de sa bouche, il a pardieu raison. Grand gala, mon cher monsieur, grand gala!

J'allai alors vers Duprez, qui faisait dans un coin des boulettes avec la cire d'une bougie, et je le regardai comme pour lui dire : voyons, tout le monde est-il fou ici?

Il comprit ma pantomime avec une rapidité qui aurait fait honneur à un Napolitain.

— Non, non, me dit-il en s'appliquant la boulette de cire sur le nez, non, ils ne sont pas fous, vous ne savez pas ce que c'est que grand gala, vous.

Je sortis humblement, j'allai prendre mon dictionnaire, je cherchai à la lettre G, et je ne trouvai rien.

— Auriez-vous la bonté, dis-je en rentrant, de m'expliquer ce que veut dire grand gala.

—Cela veut dire, répondit Duprez, qu'il y a ce jour-là dans la salle donze cents bougies qui vous aveuglent, et dont la fumée prend les chanteurs à la gorge.

— Cela veut dire, continua le chef d'orchestre, qu'il faut jouer l'ouverture, la toile levée, attendu que Sa Majesté ne peut pas attendre, ce qui nuit infiniment au chœur d'introduction.

— Cela veut dire, termina Ruolz, que toute la cour assiste à la représentation, et que le public ne peut ap-

(1) Duprez est engagé au théâtre de Venise pour les trois mois du carnaval de 1837 : l'administration lui donne pour lui et sa femme, 55000 francs. Nous sommes obliger de chiffrer le talent pour en donner la mesure.

(2) En Italie, on se vend pour trois ou quatre ans à un entrepreneur, qui vous sous loue à une direction; les premiers talents de l'Italie se sont fait connaitre de cette manière; Dupré est en ce moment vendu à Lanari, qui lui donne 40,000 fr. par an, et qui le loue au théâtre 60,000 fr.

plaudir que lorsque Sa Majesté applaudit; et Sa Majesté n'applaudit jamais !...

Diable! diable! diable! dis-je; ne trouvant pas autre chose à répondre à cette triple explication, qu'une triple interjection; et joignez à cela, ajoutai-je pour avoir l'air de ne pas rester court, que vous n'avez plus je crois que sept jours devant vous.

— Et que les musiciens n'ont pas encore répété l'ouverture, dit Ruolz.

—Oh l'orchestre, cela ne m'inquiète pas, répondit Festa.

— Que les acteurs n'ont point encore répété ensemble, ajouta l'auteur.

— Oh ! les chanteurs, dit Duprez, ils iront toujours.

— Et que je n'aurai jamais la force ni la patience, de faire les dernières répétitions.

— Eh bien, mais ne suis-je pas là, dit Donizetti en se levant. Ruolz alla à lui et lui tendit la main.

—Oui, vous avez raison, j'ai trouvé de bons amis.

— Et ce qui vaut mieux encore pour le succès, ajouta Donizetti, vous avez fait de belle musique.

— Croyez-vous? dit Ruolz avec cet accent naïf et modeste qui lui est propre. Nous nous mîmes à rire.

— Allons à la répétition, dit Duprez.

En effet, tout se passa comme l'avait prévu Festa, Duprez et Donizetti. L'orchestre joua l'ouverture à la première vue, les chanteurs habitués à jouer ensemble, n'eurent qu'à se mettre en rapport pour s'entendre, et Ruolz mourant de fatigue, laissa le soin de ses trois dernières répétitions à l'auteur d'*Anna Bolena*.

Je revins du théâtre fortement impressionné. J'avais cru assister à l'essai d'un écolier, je venais d'entendre une partition de maître. On se fait malgré soi une idée des œuvres par les hommes qui les produisent, et malheureusement on prend presque toujours de ces œuvres et de ces hommes, l'opinion qu'ils en ont eux-mêmes. Or, Ruolz était l'enfant le plus simple et le plus modeste que j'aie jamais vu; depuis trois mois que nous nous connaissions, je ne lui avais jamais entendu dire de mal des autres, ni, ce qui est plus étonnant encore pour un homme qui en est à son premier ouvrage, de bien de lui. J'ai trouvé en général beaucoup plus d'amour-propre dans les jeunes gens qui n'ont encore rien fait, que dans les hommes arrivés; et, qu'on me passe le paradoxe, je crois qu'il n'y a rien de tel que le succès pour guérir de l'orgueil. J'attendis donc avec plus de tranquillité le jour de la première représentation. Il arriva.

C'est, il faut en convenir, une splendide chose que le théâtre Saint-Charles un jour de grand gala. Cette immense et sombre salle, triste pour un œil français pendant les représentations ordinaires, prend, dans les occasions solennelles, un air de vie, qui lui est communiqué par les faisceaux de bougies qui brûlent à chaque loge. Alors les femmes sont visibles, ce qui n'arrive pas les jours où la salle est mal éclairée. Ce n'est certes, ni la toilette de l'Opéra ni le fashion des Bouffes, mais c'est une profusion de diamans dont on n'a pas idée en France, ce sont des yeux italiens qui pétillent comme des diamants, c'est toute la cour avec son costume d'apparat, c'est le peuple le plus bruyant de l'univers, sinon dans la plus belle, mais du moins dans la plus grande salle du monde.

Le soir, contre l'habitude des premières représentations, la salle était pleine; la foule italienne, tout opposée à la nôtre, n'affronte presque jamais une musique inconnue. Non! à Naples surtout, où la vie est toute de bonheur, de plaisir et de sensations, on craint trop que l'ennui n'en ternisse quelques heures. Il faut, à ces habitants du plus beau pays du monde, une vie comme leur ciel avec un soleil brûlant; comme leur mer avec des flots qui réfléchissent le soleil. Lorsqu'il est bien constaté, que l'œuvre est du premier mérite, lorsque la liste est faite des morceaux qu'on doit écouter, et de ceux pendantlesquels on peut se mouvoir, oh! alors, on se presse, on s'encombre, on s'étouffe; mais cette vogue ne commence jamais qu'à la sixième ou huitième représentation. En France, on va au théâtre pour se montrer; à Naples, on va à l'Opéra pour jouir.

Quant aux claqueurs, il n'en est pas question, c'est une lèpre qui n'a pas encore rougi les beaux succès, c'est un ver qui n'a pas encore piqué les beaux fruits. L'auteur n'a de billets que ceux qu'il achète, de loges que celles qu'il loue: auteurs et acteurs sont applaudis, quand ce parterre croit qu'ils méritent de l'être, les jours de grand gala exceptés, où, comme nous l'avons dit, l'opinion du public étant subordonnée à l'opinion du roi, quand le roi n'y est pas, à celle de la reine; quand la reine est absente, à celle de don Carlos, et ainsi de suite jusqu'au prince de Salerne.

A sept heures précises, des huissiers parurent dans les loges destinées à la famille royale; au même instant, la toile se leva, et l'ouverture fit entendre son premier coup d'archet.

Ce fut donc une chose perdue que l'ouverture, si belle qu'elle fût. Moi-même, tout le premier, et malgré l'intérêt que je prenais à la pièce et à l'auteur, j'étais plus occupé de cette cour que je ne connaissais pas que de l'opéra qui commençait. Les aides-de-camp s'emparèrent de l'avant-scène. La jeune reine, la reine-mère, et le prince de Salerne prirent la loge suivante, le roi et le prince Charles occupèrent la troisième, et le comte de

Syracuse exilé dans la quatrième, conserva au théâtre la place isolée que sa disgrace lui assigne à la cour.

La première marque d'intérêt que le roi donna au théâtre fut de tourner le dos aux acteurs. Quant à la reine, cette attitude qui lui est habituelle, lui est recommandée, dit-on, par son confesseur. La reine-mère, le prince de Salerne et le comte de Syracuse parurent seuls prendre quelque intérêt au spectacle.

L'ouverture finie, si peu écoutée qu'elle eût été, elle parut bien disposer le public. L'ouverture d'un opéra est comme la préface d'un livre. L'auteur y explique ses intentions, y indique ses personnages, et y jette le prospectus de son talent. On reconnut dans celle de Lara une instrumentation vigoureuse et soutenue, plutôt allemande qu'italienne, des motifs neufs et suaves qu'on espèra retrouver dans le courant de la partition; enfin une connaissance approfondie du matériel de l'orchestre.

Lorsque le chœur d'introduction commença, le roi prit un livre et se mit à lire.

Dès les premiers morceaux, je m'aperçus de la différence qui existe entre l'orchestre de Saint-Charles et celui de l'Opéra, qui, tous deux, passent pour les premiers du monde. L'orchestre de Saint-Charles consent toujours à accompagner le chanteur, et laisse pour ainsi dire flotter la voix sur l'instrument comme un liége sur l'eau; il la soutient, s'élève et s'abaisse avec elle, mais ne la couvre jamais. En France, le moindre triangle prétend avoir sa part des applaudissements de Nourrit ou de Mlle Falcon; et alors c'est la voix de l'artiste qui nage entre deux eaux. Aussi, à moins d'avoir dans le timbre la pureté de Mme Dorus ou la vigueur de Dérivis, est-il très-rare que quelques mots de chant bondissent hors du déluge d'harmonie qui les couvre, et encore comme les poissons volans qui ne peuvent se maintenir sur l'eau que tant que leurs ailes sont mouillées, à peine la voix redescend-elle dans le medium, qu'on n'entend plus que l'instrumentation.

Un très-beau duo entre Ranconi et la Tachinardi passa sans que le roi se retournât; seulement : de temps en temps il portait son lorgnon à ses yeux, examinait avec grand soin quelque dilettante, appelait un de ses aides-de-camp, désignait un individu au parquet ou dans les loges; l'aide-de-camp sortait aussitôt, reparaissait une minute après derrière le personnage désigné, disait deux mots à celui vers lequel il était dépêché; alors celui-ci sortait et ne reparaissait plus. Je demandai ce que cela signifiait : on me répondit, que c'étaient des officiers que le roi envoyait aux arrêts pour être venu en bourgeois au théâtre. Du reste, sa majesté paraissait si occupée de l'application de la discipline militaire, qu'elle n'avait pas encore pensé à donner ni aux musiciens ni aux acteurs un signe de sa royale présence; par conséquent, l'ouverture et les trois quarts du premier acte avaient passé déjà sans un applaudissement.

Nous comptions tous sur le final; c'était un morceau animé, original et varié. Festa et Duprez nous l'avaient signalé d'avance comme l'une des ancres d'espérance de l'ouvrage; il fut exécuté par l'orchestre et par les artistes avec une rare perfection : malheureusement, sa majesté soutenait avec le prince Charles une discussion des plus animées. J'appris depuis qu'il s'agissait de changer la couleur des bandes des pantalons de la garde nationale à cheval.

Le morceau fini, la toile tomba; le public espérait que le roi, selon son habitude, allait passer dans la chambre qui est derrière la loge, ce qui lui laisse la faculté d'applaudir. Mais le prince Charles, à ce qu'il paraît, trouvait l'uniforme parfaitement assorti, ce qui retint le roi à sa place. Pas un applaudissement ne put donc se faire jour. Ruolz crut son opéra tombé et se sauva.

Le second acte commença, les beautés allèrent croissant, des flots d'harmonie se répandaient dans la salle, le public était haletant; c'était quelque chose de merveilleux à voir que cette puissance du génie qui pèse sur trois mille personnes qui se débattent et étouffent sous elles; l'atmosphère avait presque cessé d'être respirable pour tous les hommes autour desquels flottait des vapeurs symphoniques, chaudes comme ces bouffées d'air qui précèdent l'orage; de temps en temps la belle voix de Duprez illuminait une situation comme un éclair qui passe; enfin vint le morceau le plus remarquable de l'opéra: c'est une cavatine chantée par Lara au moment où, poursuivi par le tribunal, abandonné de ses amis, il en appelle à leur dévoûment, et maudit leur ingratitude. L'acteur sentait qu'après ce morceau tout était perdu ou sauvé, aussi je ne crois pas que l'expression de la voix humaine ait jamais rendu avec plus de vérité, l'abattement, la douleur et le mépris; toutes les respirations étaient suspendues, toutes les mains prêtes à battre, toutes les oreilles tendues vers la scène, tous les yeux fixés sur le roi. Enfin il se retourna vers les acteurs, et au moment où Duprez jetait sa dernière note déchirante comme un dernier soupir, sa majesté rapprocha ses deux mains. La salle jeta un seul et grand cri, c'était la respiration qui revenait à trois mille personnes.

Le premier torrent d'applaudissements fut comme d'habitude reçu par l'acteur qui salua; mais aussitôt trois mille voix appelèrent l'auteur, avec une unanimité électrique; il n'y avait plus de rivalité nationale; il n'é-

tait plus question de savoir si le compositeur était français ou napolitain, c'était un grand musicien, voilà tout. On voulait le voir, l'écraser d'applaudissemenss comme il avait écrasé le public d'émotions; on voulait rendre ce que l'on avait reçu.

Duprez chercha l'auteur de tous les côtés et revint dire au public qu'il était disparu. Le public comprit la cause de cette fuite; les applaudissemens redoublèrent; au bout d'un quart d'heure on reprit l'opéra.

Le dernier morceau était un rondeau chanté par la Tachinardi : c'était quelque chose de déchirant comme expression; la maîtresse de Lara, après avoir essayé de le perdre par une fausse accusation, se traîne empoisonnée et mourante aux pieds de son amant en demandant grace. La Malibran ou la Grisi, en pareille situation, se serait peu inquiétées de la voix, mais beaucoup du sentiment, la Tachinardi réussit par le moyen contraire; elle fila des sons d'une telle pureté, fit jaillir des notes si fleuries, s'épanouit en roulades si difficiles, qu'une seconde fois le roi applaudit et que la salle suivit son exemple. Cette fois l'auteur était revenu: on l'avait retrouvé je ne sais où dans les bras de Donizetti qui l'assistait à ses derniers momens. Duprez le prit par une main, la Tachinardi par l'autre, et on le traîna plutôt qu'on ne le conduisit sur la scène.

Quant à moi qui, comme compatriote et comme camarade, qui, par esprit national et par amitié, avait senti dans cette soirée mon cœur passer par toutes les émotions, et qui avais appellé ce triomphe de tous mes vœux et de toute mon ame, je le vis s'accomplir avec une pitié profonde pour celui qui en était l'objet : c'est que je connaissais ce moment suprême et cette heure où, comme le Christ, on est porté par Satan sur la plus haute montagne et où l'on voit au-dessous de soi tous les royaumes de la terre; c'est que je savais que de ce faîte sublime, on n'a plus désormais qu'à redescendre. Riche et heureux jusqu'alors, un homme venait tout à coup de changer son existence tranquille, contre une vie d'émotions; sa douce obscurité, contre la lumière dévorante du succès. Aucun changement physique ne s'était opéré en lui, et cependant cet homme n'était plus le même homme; il avait cessé de s'appartenir, pour des applaudissemens et des couronnes il s'était vendu au public; il était maintenant l'esclave d'un caprice, d'une mode, d'une cabale; il allait sentir son nom arraché de sa personne comme un fruit de sa tige. Les mille voix de la publicité allaient le briser en morceaux, l'éparpiller sur le monde; et maintenant voulut-il le reprendre, le cacher, l'éteindre dans la vie privée, cela n'était plus en son pouvoir, dut le corps duquel ce nom était séparé maintenant, se briser d'émotions à trente-quatre ans, ou se noyer de dégoût à soixante, dût-il comme Bellini succomber avant d'avoir atteint toute sa splendeur, ou comme Gros, disparaître après avoir survécu à la sienne.

ALEX. DUMAS.

(*La fin au prochain numéro.*)

Revue critique.

ÉTUDES ET PRÉLUDES POUR LE VIOLON, PAR CAMPAGNOLI.

Nouvelle édition.

Nous recommandons ces deux ouvrages aux professeurs et aux amateurs; ils y trouveront des études d'un style élevé, et des combinaisons harmoniques qu'ils étudieront avec intérêt. L'édition est très-correcte.

NOUVELLES.

*** Le nouveau foyer de l'Opera a été ouvert vendredi dernier; il est digne du goût exquis de M. Duponchel.

*** *La Juive*, de M. *Halévy*, vient d'être représentée pour *la première fois en Allemagne*, le 29 décembre, à Leipzig, et a obtenu un très-grand et très-brillant succès. Les principaux théâtres de l'Allemagne s'occupent en ce moment de la mise en scène de cet important ouvrage.

*** Le ministre de l'intérieur, malgré les avertissements des journaux indépendants, vient d'augmenter la subvention du théâtre de l'Opéra-Comique de 40,000 francs, en sorte que ce théâtre reçoit maintenant une somme de 240,000 francs par an. Nous appelons l'attention de MM. les députés sur cet acte d'*injustice*, car c'est du véritable *gaspillage* que d'accorder une subvention aussi énorme à un théâtre qui exécute d'une manière aussi pitoyable les œuvres de nos meilleurs compositeurs; qui, à l'exception de quelques artistes de talent, ne possède que des *chanteurs*, des *chœurs*, et un *orchestre* que ne voudraient pas admettre les villes de deuxième ordre.

*** La *Saint-Barthélemy*, qui ne gardera pas ce titre à la première représentation, est en pleine répétition : ce soir, on répète généralement les trois premiers actes, et à la fin de la semaine, les répétitions du quatrième et cinquième actes seront très-avancées. Il est très-probable que le nouveau chef-d'œuvre de M. Meyerbeer verra le jour avant la fin de janvier.

*** Mesdemoiselles Elsler sont arrivées à Paris chargées de couronnes; elles reparaîtront incessamment dans *l'Ile des Pirates*. Avant leur départ de Berlin, le roi de Prusse a donné un grand déjeuner, pendant lequel ces belles danseuses ont exécuté plusieurs pas. Le roi, les remerciant d'une manière gracieuse *d'avoir bien voulu venir à Berlin*, et les priant d'y revenir bientôt, a remis à mademoiselle Fanny *une belle parure en diamants*, et à mademoiselle *Thérèse* des boucles d'oreilles d'une grande valeur.

*** Les soirées de M. Zimmermann acquièrent de plus en plus d'importance : celle de jeudi dernier a été un véritable triomphe pour MM. *Thalberg* et *Panofka*. Le premier a joué un caprice nouveau et un duo avec M. Kalkbrenner, et M. Panofka une sonate de Beethoven et des variations sur des thèmes tyroliens. On a entendu, dans la même soirée M. *Cook*, haut-bois de Londres, qui a une qualité de son fort remarquable, et chante bien sur son instrument.

*** M. F. Hiller doit partir incessament pour l'Italie, pour y composer un opéra.

Il est joint à ce numéro le *fac-simile* d'une lettre autographe de *Bellini*, et la prière du Marin, de *l'Éclair*, d'*Halevy*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 3.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 JANVIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. Une mort, un succès, une chute; par M. Alexandre Dumas. (Suite et fin.) — Nouvelles. — Annonces musicales.

UNE MORT, UN SUCCÈS, UNE CHUTE.

PAR ALEXANDRE DUMAS.

(SUITE ET FIN).

III. — UNE CHUTE.

Je quittai Naples dans l'intention de revenir en France par Venise: mais c'est pour l'Italie surtout qu'a été fait le proverbe de l'*homme propose et Dieu dispose*. A Civita Castellane, c'est-à-dire une journée après Rome, deux carabiniers du pape m'accostèrent au milieu de la rue au moment ou j'essayais de déchiffrer une mauvaise inscription écrite en mauvais latin au pied d'une mauvaise statue; ces messieurs m'invitèrent à passer aux bureaux de la police; je m'y rendis assez tranquillement, quoiqu'en Italie de pareilles invitations ont toujours quelque chose de ténébreux et de sinistre: mais il n'y avait que trois jours que j'avais eu l'honneur d'être reçu par sa sainteté; j'avais passé deux heures avec elle, je l'avais quittée avec sa bénédiction, je me croyais donc en état de grace.

Je trouvai dans le bureau où l'on me conduisit un monsieur qui me reçut assis, le chapeau sur la tête et les sourcils froncés. Avant qu'il m'eût adressé une seule parole, j'avais pris un siége, enfoncé mon bonnet de voyage sur mes oreilles, et réglé mon visage à l'unisson du sien; il me regarda faire: c'est en Italie surtout qu'il faut n'avoir pour les autres que les égards qu'ils ont pour vous. Il resta un instant sans parler, je gardai le silence; enfin il prît dans une liasse de papiers, un dossier à mon nom, et se tourna de mon côté.

— Vous êtes M. Alexandre Dumas? me dit-il.

— Oui.

— Auteur dramatique?

— Oui.

— Et vous vous rendez à Venise?

— Oui.

— Eh bien, monsieur, j'ai l'ordre de vous faire conduire hors des états pontificaux dans le plus court délai possible.

— Si vous voulez vous donner la peine de regarder le visa de mon passeport, vous verrez que votre ordre s'accorde merveilleusement avec mon désir.

— Mais votre passeport est visé pour Ancône, et comme la frontière la plus proche est Pérouse, vous ne vous étonnerez pas que je vous fasse prendre le chemin de cette ville.

— Comme vous voudrez, monsieur, j'irai à Venise par Boulogne.

— Oui, mais j'ai encore à vous signifier qu'en remettant le pied dans les états de sa sainteté, vous encourez la peine de cinq ans de galères.

— Très bien, alors j'irai par le Tyrol ; j'ai le temps.

— Vous êtes de bonne composition, monsieur.

— J'ai l'habitude de ne discuter les lois qu'avec ceux qui les font, de ne résister aux ordres qu'en face de ceux qui les donnent, de ne me regarder comme insulté que par mon égal, et de ne demander raison qu'à ceux qui se battent.

— Eh bien alors, monsieur, vous ne refuserez sans doute pas de signer ce papier.

— Voyons d'abord. Il me le présenta.

C'était la reconnaissance que l'ordre m'avait été signifié, l'aveu que je faisais d'avoir mérité cette décision et l'engagement que je prenais de ne jamais remettre les pieds dans les états romains, sous peine de cinq ans de galères. Je haussai les épaules et lui rendis le papier.

— Vous refusez, monsieur?

— Je refuse.

— Trouvez bon que j'envoie chercher deux témoins pour constater votre refus.

— Envoyez.

Les deux témoins arrivèrent et servirent à un double emploi; non-seulement ils constatèrent mon refus, mais encore ils me donnèrent une attestation que j'avais refusée. Je mis cette attestation dans une lettre à M. le marquis de Tallenay, représentant de France près le saint siége.

— Maintenant, monsieur, dis-je à l'employé, chargez-vous, sur votre responsabilité, de faire parvenir cette lettre; elle est tout ouverte, la police romaine n'aura pas besoin d'en briser le cachet.

L'employé lut la lettre. Je priais M. le marquis de Tallenay d'aller trouver sa sainteté, de lui exposer ce qui venait de m'arriver dans ses états, et de lui rappeler l'invitation qu'elle m'avait faite elle-même d'y revenir pour la semaine sainte. L'employé me regarda d'un air de doute.

— Vous avez été reçu avant-hier par Sa Sainteté? dit-il.

— Voilà la lettre de monsignor Fieschi qui m'accorde cette grace.

— Cependant vous êtes bien M. Alexandre Dumas.

— Je suis bien M. Alexandre Dumas.

— Alors je n'y comprends rien.

— Comme ce n'est pas votre état de comprendre, ayez la bonté, monsieur, de vous borner à faire votre état.

— Eh bien, mon état, monsieur, est pour le moment de vous faire reconduire hors de la frontière.

— Ordonnez que mes effets soient déchargés de la voiture de Venise, et faites venir un vetturino.

— Mais je ne dois pas vous cacher que deux carabiniers vous reconduiront jusqu'à Pérouse, et qu'il ne vous sera permis de vous arrêter ni le jour ni la nuit.

— Je connais déjà la route, par conséquent, je ne tiens pas à m'arrêter le jour. Quant aux nuits, j'aime autant les passer dans une voiture propre que dans vos auberges sales. Restent donc les voleurs. Vous me donnez une escorte, on n'est pas plus aimable. Je suis prêt à partir, monsieur.

On fit venir le conducteur qui me fit payer ma place et mon excédant de bagage jusqu'à Venise, et un vetturino qui, voyant que je n'avais pas le temps de discuter le prix de sa calèche, me demanda deux cents francs pour me conduire jusqu'à Pérouse; c'était cent francs par jour. Je lui comptai les deux cents francs et lui fis signer son reçu. Lorsque je le tins, je lui fis observer qu'il était encore plus bête que voleur, puisqu'il pouvait m'en demander quatre cents, et que j'aurais été obligé de les lui donner de même.

Un quart d'heure après, je roulais sur la route de Pérouse avec mes deux carabiniers.

Le lendemain j'avais établi, à l'aide d'un vasistas et de quelques bouteilles d'orviette, qui étaient sorties pleines et rentrées vides, de si bonnes relations entre le cabriolet et l'intérieur, que mes carabiniers me proposèrent les premiers de faire une station dans la patrie du Perugin (1). J'acceptai, sûr que j'étais, par l'expérience que j'en avais faite à mon premier passage, de trouver là une des meilleures auberges d'Italie, je donnai en conséquence l'ordre au vetturino de nous conduire à l'hôtel de la poste.

Je m'attendais à ce que la vue de ma suite changerait quelque peu les dispositions de mon hôte, mais au contraire, il vint à moi d'un pas plus leste et avec un visage plus gracieux encore que la première fois. C'est qu'en Italie ce sont les idées surtout que l'on reconduit aux frontières, et la considération d'un étranger s'accroît selon le nombre de gendarmes dont il est escorté. J'eus donc le pas sur un Anglais qui avait eu l'imprudence d'arriver tout seul, et la meilleure chambre et le meilleur dîner de l'hôtel furent pour moi; quant aux carabiniers, qui étaient vraiment d'excellents garçons, je les recommandai à la cuisine.

L'hôte me servit lui-même à table, chose fort rare en Italie, où l'on n'aperçoit jamais le maître de l'auberge qu'au moment où il vous monte la carte, encore quelquefois s'épargne-t-il cette peine et se contente-t-il de vous attendre, le chapeau à la main, près du marchepied de la voiture. Cette formalité a pour but de de-

(1) Vanucci Peitro, maître de Raphaël.

mander si sa seigneurie est contente, et sur la réponse affirmative, de se recommander aux amis de son excellence.

Cependant, que les voyageurs qui *auront l'honneur* de se trouver dans la position où je me trouvais, fassent attention aux aubergistes qui les serviront eux-mêmes. Tous peut-être ne rempliraient pas l'office d'écuyers tranchans avec des intentions aussi désintéressées que l'étaient celles de mon ami l'hôtellier de Pérouse, et quelques paroles imprudentes, tombées entre le potage et le macaroni, pourraient bien amener, pour le dessert, un surcroît de gendarmerie locale, avec invitation à l'illustre voyageur de se rendre à la prison de la ville ou de continuer sa route, ce qui n'empêcherait pas son excellence de payer le lit, comme je payai l'exédant de bagage.

Mais pour cette fois rien de pareil n'était à craindre; nous causâmes bien pendant le dîner, mais de toutes choses étrangères à la politique, et ce furent le Perugin et Raphaël qui firent les frais de la conversation (1). Au dessert, mon hôte m'apporta l'affiche du théâtre.

— Qu'est cela, lui dis-je en souriant.

— La liste des pièces que représentent aujourd'hui les comédiens de l'archiduchesse Marie-Louise.

— Que voulez-vous que je fasse de ce papier, si vous ne m'apportez pas des cigares avec....

— Je pensais que son excellence irait peut-être au spectacle.

— Certes mon excellence irait très-volontiers, mais je la crois un tant soit peu empêchée.

— Et par qui?

— Mais par les honorables carabiniers qu'elle mène à sa suite.

— Point du tout; ils sont aux ordres qu'elle voudra bien leur donner, et ils l'accompagneront où il lui plaira d'aller.

— Bah! vraiment?

— C'est donc la première fois que son excellence est arrêtée depuis qu'elle voyage en Italie? ajouta avec étonnement mon hôte.

— Je vous demande pardon, c'est la troisième (l'hôte s'inclina), mais les deux premières je n'ai pas eu le temps de faire d'études, vu que j'ai été relâché au bout d'une heure.

— Je présume que votre excellence est dans la disposition de donner à son escorte une bonne main convenable.

— Deux ou trois écus romains; pas davantage.

— Eh bien! mais alors votre excellence peut aller où elle voudra, elle paie comme un cardinal!...

— Ah! ah! ah! fis-je, exprimant ma satisfaction sur trois tons différens.

— Et je vais prévenir ses carabiniers. L'hôte sortit.

Je jetai les yeux sur l'affiche, et je vis qu'on donnait *l'Assassin par amour pour sa Mère*. Diable, dis-je, c'eût été fâcheux de ne pas voir un pareil ouvrage; l'*Assassin par amour pour sa Mère*, ce doit être traduit du théâtre de Berquin ou de Madame de Genlis; quand cela devrait me coûter un écu de plus en bonne main, il faut que je voie la chose. En ce moment mes deux carabiniers entrèrent, l'hôte les suivait par derrière, et s'arrêta sur la porte de ma chambre de manière à ce que sa figure, moitié bonasse, moitié gogenarde, fut seule éclairée par la lumière de ma lampe, et annonça les carabiniers de son excellence; quant à mes deux hommes, ils firent trois pas vers ma table, s'arrêtant comme devant un de leurs officiers, tenant le chapeau de la main gauche, se frisant la moustache de la main droite, l'œil tendre comme des mousquetaires avinés, et le jarret tendu comme des gardes françaises à la parade.

— Ah ça! mes enfans, dis-je, prenant le premier la parole, j'ai pensé qu'il vous serait agréable, à vous, qui n'allez pas souvent au spectacle, d'y aller ce soir. Ils se regardèrent du coin de l'œil. En conséquence je vais faire prendre une loge pour moi, deux parterres pour vous. Nous irons ensemble au théâtre, j'entrerai dans la loge, vous resterez dans le corridor, vous regarderez, chacun votre tour, la représentation par le carreau, et s'il y a des choses que vous n'ayez pas comprises, vu la difficulté que vous aurez de les entendre, je vous les expliquerai demain.

— Oui, excellence, dirent mes deux hommes.

Que l'un de vous aille donc me chercher une loge, tandis que l'autre fera monter une fiasque de vin; mes carabiniers s'inclinèrent et sortirent.

— Eh bien? me dit mon hôte en rentrant.

— Eh bien, mon cher ami, je dis que vous connaissez mieux le pays que moi, vous en êtes.

— Oui, dit-il, avec un air de satisfaction assaisonné d'un grain de suffisance, j'ai rendu, Dieu merci, quelques petits services de ce genre, depuis quinze ans que je tiens l'hôtel de la poste: cela ne fait de tort à personne, au contraire, tout le monde s'en trouve bien, voyageurs et carabiniers...

— Et maître d'hôtel, hein?

(1) Qu'on ne s'étonne pas de cette dissemblance entre les aubergistes de France et ceux d'Italie. Ces derniers sont presque tous des brocanteurs qui possèdent des copies de maîtres, qu'ils essaient de vendre aux voyageurs pour des originaux.

— Son excellence oublie que c'est le vetturino qui paie son dîner et son coucher, et que par conséquent je n'ai aucun intérêt....

— Oui, mais la bonne main;

— C'est l'affaire de mes domestiques.

Je me levai et m'inclinai à mon tour devant mon hôte. — Ce qu'il venait de me dire était littéralement vrai, et le brave homme m'avait rendu service pour le plaisir de me le rendre.

Un quart d'heure après, mon messager rentra avec la clef de ma loge. — Je pris mon chapeau, mes gants et je descendis l'escalier, suivi par l'un de mes gardes. Je trouvai l'autre à dix pas de la porte, aussitôt qu'il m'aperçut il se mit en route de sorte que nous nous avancions dans la rue du Cours, échelonnés sur trois de hauteur ; au bout de dix minutes j'étais installé dans ma loge et mes deux carabiniers dans le corridor.

D'après le titre de l'ouvrage j'étais venu dans l'intention de rire de la pièce et des acteurs. — Je fus donc assez étonné de me sentir pris dès les premières scènes par une exposition attachante; je reconnus à travers la traduction italienne, le *faire* allemand. — Je ne m'étais pas trompé, j'assistais à une pièce d'Iffland.

Au second acte le rôle principal se développa. Celui qui le remplissait était un beau jeune homme de 28 à 30 ans; ayant dans son jeu beaucoup de la mélancolie et de la grace de celui de Lockroy. — Depuis que j'étais en Italie je n'avais rien vu qui se rapprochât autant de notre théâtre, que la composition et l'exécution scénique de cet homme. — Cela ajouta un intérêt nouveau à l'ouvrage. — Je cherchai sur l'affiche le nom de l'acteur, il se nommait Colomberti.

Lorsque le spectacle fut terminé je lui écrivis trois lignes au crayon. Je lui disais que s'il n'avait rien de mieux à faire je le priais de venir recevoir dans la loge nº 20 les complimens d'un Français qui ne pouvait les lui porter au théâtre ; et je signai.

Cela était d'autant plus facile que dans les théâtres d'Italie la toile se baisse sans que pour cela les spectateurs évacuent la salle. Les conversations commencées continuent, les visites en train s'achèvent, et une heure après le spectacle il y a parfois encore quinze ou vingt loges habitées.

Colomberti vint donc au bout d'un quart d'heure, il avait à peine pris le temps de changer de costume ; il connaissait mon nom et avait même traduit *Charles VII* il accourut donc, selon la coutume italienne, les bras et le visage ouverts. Il était venu à Paris en 1830, y avait étudié notre théâtre, le connaissait parfaitement et venait d'avoir un succès immense dans *Elle est Folle.*

Nous causâmes longtemps de *Scribe*, qui est l'homme à la mode, en Italie comme en France. Quant à moi, j'aurais cru que son talent, plein d'esprit et de finesse locale, perdrait beaucoup, au milieu d'un pays et d'une société étrangères. Mais point, Colomberti me raconta quelques-uns de ses petits chefs-d'œuvre, et je vis qu'il y restait encore, en dépouillant le style et les mots, une habileté de construction qui leur conservait dans une autre langue, sinon leur couleur, du moins leur intérêt. Les directeurs de théâtre ont si bien compris cela, qu'ils mettent tout ce qu'ils jouent sous le nom de notre illustre confrère ; ce qui a bien quelquefois aussi son inconvénient.

Après avoir passé en revue à peu près toute notre littérature moderne, Colomberti revint à moi; il me dit que mes ouvrages étaient défendus, depuis Pérouse jusqu'à Terracine et depuis Piombino jusqu'à Ancone. Puis il s'étonna que dans un pays où ne pouvaient entrer mes œuvres, je voyageasse aussi librement. Je lui montrai le carreau de ma loge, contre lequel était collée la face de mon carabinier. Colomberti eut un mouvement de physionomie d'un comique admirable.

Je pris congé de lui en lui souhaitant toutes sortes de succès, qu'il est homme à obtenir, et dix minutes après, nous rentrâmes à l'hôtel, moi et mes carabiniers, dans le même ordre dont nous en étions sortis.

Le lendemain nous nous mîmes en route au point du jour : vers les 11 heures nous aperçûmes le lac de Trasimène; à midi nous atteignîmes la frontière.

Il n'y a si bonne compagnie qu'il ne faille quitter, disait le roi Dagobert à ses chiens ; quant à moi, le moment était venu de me séparer de la meute pontificale. La voiture s'arrêta juste au milieu de la ligne qui sépare la Toscane des États romains ; mes deux carabiniers descendirent, tous deux, mirent le chapeau à la main et tandis que l'un me montrait la limite des deux territoires, l'autre me lisait pour la seconde fois l'arrêt ministériel qui me promettait cinq ans de galères, si jamais il me reprenait la fantaisie de remettre le pied sur ses terres de sa sainteté. (1) Je lui donnai quatre écus pour la peine, à la charge cependant d'en rendre deux à son camarade, et chacun de nous reprit sa route, eux enchantés de moi et moi débarrassé d'eux.

J'allais donc revoir Florence, ma ville de prédilection, avec ses vieux palais crénelés, sa cathédrale qui a servi de modèle à Saint-Pierre, et ses rues où l'histoire du

(1) En rentrant à Paris je trouvai la réponse officielle de M. le marquis de Tallenay, à sa première requisition, la défense donnée le 28 août 1835, avait été levée, et sa sainteté me renouvelait l'invitation de retourner à Rome.

moyen âge est si vivante encore, qu'on espère rencontrer à chacun de leurs angles, Dante, Machiavel ou Michel-Ange. Je parlerai plus tard et plus largement de cette Rome des arts; car ce n'est point un article qu'il faut faire sur elle, c'est un livre qu'il faut écrire.

La première chose que j'aperçus en entrant à Florence fut une corde traversant la rue et soutenant une affiche sur laquelle était écrit :

« Ce soir, au théâtre Alfieri, première représentation de *Pia* » *de Tolomei*, mélodrame tragique en deux actes; poésie du sei- » gneur Girolamo Maria Marini, musique du seigneur maître » Luigi Orsini. »

Je savais déjà où passer ma soirée.

L'épisode de la Pia est un des plus courts, des plus poétiques et des plus obscurs de Dante. Le voici :

» Deh quando tu sarai tornato al mondo
» E riposato della lunga via,
» Seguitò 'l terzo spirito al secondo
» Ricordati di me che son la Pia :
» Siena mi fè'; disfecemi maremma;
» Salsi colùi che 'n nanellata pria,
» Disposando, m'aca con la sua gemma (1). »

C'est avec ces sept vers que le signor Marini avait fait son poème, et c'est sur ce poème que le signor Luigi Orsini avait fait sa partition. Je me fis conduire au théâtre avant de me faire conduire à l'hôtel, je craignais de ne pas trouver place, j'achetai une loge tout entière pour 10 francs. Était-ce la faute de l'ouvrage qu'on allait exécuter, ou de la troupe qui l'exécutait, je remis au soir à juger cette question. C'était la faute de tous deux, et jamais plus faibles bourreaux ne mirent à mort plus pauvre victime.

Cependant, il faut en convenir, je trouvai une grande différence entre le public florentin et le public de Naples, et les Toscans me parurent mériter la réputation du peuple le plus poli de la terre. Il est impossible de faire preuve de patience plus longue et plus bienveillante, de saisir avec plus d'empressement tout ce qui pouvait consoler la pauvre Pia des douleurs que lui faisait souffrir son mari; il est vrai aussi peut-être que la grande ombre de Dante se projetait dans la salle; enfin lorsqu'il n'y eût plus aucun espoir de trouver un éclair de talent, lorsqu'on eut attendu un acte et demi pour saisir une intention musicale ou dramatique, et qu'on vit qu'il n'y avait plus rien à espérer ni d'un côté ni de l'autre, les conversations particulières commencèrent à s'établir, et les visites à se faire. On se promena bras dessus bras dessous dans le parquet comme on aurait pu le faire à la Bourse; mais tout cela sans un sifflet, sans un murmure. Chacun paraissait fort occupé de ses affaires et laissait le poète et le musicien débrouiller les leurs avec les artistes. Bientôt ce qui se passait sur le théâtre devenu tout-à-fait indifférent au parterre, les acteurs continuèrent de chanter pour l'acquit de leur conscience, et les spectateurs cessèrent complétement d'écouter par intérêt pour leurs oreilles, et peut-être la pièce eût-elle été jusqu'au bout sans l'imprudence du poète qui avait mis parmi les siens un vers de Dante.

« Ricordati di me che son la Pia. »

C'était le refrain d'une cavatine chantée par la prima donna : cette espèce d'hommage à Dante, accompagné d'un air moins médiocre que les autres, rendit tout à coup au public son attention. Il se retourna, écouta avec bienveillance le premier couplet, avec complaisance le second, mais à la fin du troisième, et lorsque la Caroblei eût achevé le vers sacramentel :

« Ricordati di me che son la Pia. »

un des spectateurs, profitant du silence, chanta sur le même air et sur le même ton :

« Ricordati di noi qu'andiammo via (1). »

prit son chapeau, sa canne, et sortit; ce fut un signal pour toute la salle, et chacun le suivit répétant la plus bouffonne parodie d'un des vers les plus mélancoliques de Dante.

Quant au maestro, rien ne dut lui indiquer s'il avait réussi ou s'il était tombé; aucun sifflet ni aucun applaudissement ne s'était fait entendre, et la salle se vida paisiblement sans qu'une seule voix pensât à demander l'auteur.

Décidément le peuple toscan est le peuple le plus poli du monde.

A. Dumas.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui même, on répète à l'Opéra le cinquième acte de la *Saint-Barthélemy*, avec orchestre, et sous peu de jours les 5 actes seront répétés ensemble. Les costumes sont prêts et les décorations ne se feront point attendre, nous avons donc lieu de croire que la 1re représentation pourra avoir lieu avant la fin de ce mois.

*** Demain, au bénéfice d'Ivanof, *Otello*, qui n'a pas encore été exécuté de cette saison. On entendra Mlle Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache et le bénéficiaire.

*** Mlle Duvernay est rétablie de l'indisposition qui l'avait éloignée du théâtre.

(1) « Lorsque tu seras de retour au monde et reposé de la longue route, poursuivit le troisième esprit, souviens-toi de moi, qui suis la Pia, Sienne me donna le jour, les Maremmes la mort. Et celui qui mit à mon doigt l'anneau de mariage, sait comment je mourus. »

(1) « Souviens-toi de nous qui nous en allons.

, Le second bal de l'Opéra avait attiré cette nuit beaucoup de monde.

, Un accident dont les suites auraient pu être cruelles est arrivé à l'Opéra. Dernièrement, dans un entr'acte, un pan de décoration s'est échappé des mains des machinistes, et est allé atteindre Lafont au bras, et Mme Dorus-Gras à la tête. Heureusement tout le monde en a été quitte pour la peur, et les deux artistes si chers au public, n'ont pas même été forcés d'interrompre leur service.

, Mme Montessu, qui tint si long-temps le sceptre de la danse, avant que Mlle Taglioni vînt changer le goût du public, et qui malgré cette inconstance, étonne encore par la vivacité et la perfection de ses pas, vient de contracter avec l'Opéra un nouvel engagement.

, Le croirait-on? on parle en ce moment de propositions qui seraient faites à Mlle Taglioni pour l'enlever à l'Europe, et la faire aller en représentations, où? à la Nouvelle-Orléans. Cette nouvelle, qui a été répétée par quelques journaux, faisait dire dernièrement au foyer de l'Opéra, à un vieil enthousiaste de la danse : c'est bien là un autre sujet de guerre que l'affaire des 25 millions, et si un pareil projet venait à s'exécuter, il faudrait une lutte d'extermination entre l'ancien et le nouveau monde.

, Le nestor de la danse, Coulon père, dont l'école a donné à l'Opéra, les Duport, les Paul, et tant d'autres artistes supérieurs en ce genre, est atteint d'une paralysie qui fait craindre pour ses jours.

, Dabadie vient d'être mis à la pension; le successeur qu'on lui désigne dans son emploi est Massol, qu'un éclatant succès dans le *Siége de Corinthe* vient de signaler à la faveur du public et à l'attention du directeur.

, Mlle Tameoni débutera, d'ici à quelques jours, à l'Opéra, das *le Philtre*.

, Le succès de *la Juive* est un coup de fortune pour le directeur du théâtre de Bruxelles; chaque représentation produit plus de 5,000 fr., et l'on renvoie beaucoup de monde.

, Lyon est, après Paris, la première ville de France qui ait représenté *la Juive* d'Halévy. La première représentation a eu lieu le 12 janvier. C'est un grand succès d'argent pour ce théâtre. D'ici à peu de jours cet ouvrage doit être représenté à *Rouen*.

, Il se vend une brochure, intitulée les *Italiens*, renfermant des esquisses biographiques sur les artistes qui soutiennent avec tant de distinction le poids du répertoire de la salle Favart. C'est une espèce de lanterne magique *dramatico-musicale* où sont passés en revue, Rubini, Tamburini, Lablache, Santini, Ivanoff; Mmes Grisi, Albertazzi, Allessandri.

, L'Opéra-Comique s'occupe avec activité, de l'ouvrage où doit débuter Mme Damoreau, *Actéon*, dont les répétitions avaient été suspendues quelques jours par une indisposition d'Inchindi; il pourrait pourtant arriver que la représentation fut retardée à cause de difficultés entre la direction et une célèbre fugitive.

, Pour bien apprécier les artistes de l'Opéra-Comique, il faut avoir le courage d'entendre la *Fiancée*, le *Cheval de Bronze*, le *Pré aux clercs*, la *Dame Blanche*, etc. etc., tels qu'ils sont exécutés maintenant. Heureusement, il y a impossibilité que l'on parle de ces ouvrages et de leur exécution, ce théâtre étant complétement vide les jours où l'on ne donne point l'*Éclair*, qui attire toujours la foule.

, On a repris à l'Opéra-Comique *Cosimo*, suspendu quelque temps par la nécessité de réserver Chollet pour *l'Éclair*. Thénard a pris le rôle principal et s'y est fait applaudir, ce qui doit compter pour un succès doublé, quand on remplace un artiste aussi aimé que Chollet. C'est une bonne fortune, au moment du Carnaval, que d'avoir pu, grâce au zèle et à l'habileté de Thénard, reprendre un des opéras-bouffons le plus franchement réjouissants du répertoire d'un théâtre où en général on rit si peu.

, Une petite pièce sans importance, *Gasparone*, vient d'être représentée à l'Opéra-Comique. Le poëme est faible et la musique est de M. Riffaut.

, Un ouvrage, qui avait été l'occasion d'une querelle assez vive entre ses auteurs et le directeur de l'Opéra-Comique, vient d'être, à la suite d'une réconciliation, définitivement reçu. C'est un poeme en trois actes, intitulé *l'Orfèvre*. M. Hippolyte Monpou en a déjà, dit-on, écrit la partition.

, C'est au mois d'avril prochain que doit expirer l'engagement de Mme Pradher à l'Opéra-Comique.

, Les théâtres lyriques ont compté quinze nouveautés dans le courant de 1835. L'Académie Royale de Musique a donné un grand opéra en cinq actes et deux ballets; le théâtre Italien trois opéras, et le théâtre de la Bourse neuf opéras-comiques. Nous joindrons pour mémoire à cette liste, deux petits opéras donnés au Palais-Royal. Ces chiffres prouvent avec plus d'éloquence que tous les raisonnemens, combien un second théâtre d'opéra-comique serait indispensable, pour favoriser l'essor de tant de jeunes compositeurs, parmi lesquels on compte des grands prix de l'Institut, et qui ne peuvent se faire jour à travers l'encombrement des cartons du seul théâtre où ils puissent espérer d'essayer leurs forces et de se signaler à l'attention du public.

, Au dernier concert du roi, où les artistes du Théâtre-Italien avaient fait entendre plusieurs morceaux de *la Norma*, on a particulièrement remarqué une fantaisie pour le cor, composée et exécutée par M. Gallay, qui brille autant par son exécution que par ses compositions.

, Au dernier bal des Tuileries, M. Tolbecque, chef d'orchestre des bals de la Cour, a fait exécuter les quadrilles nouveaux de sa composition. On a remarqué comme produisant le plus grand effet, l'*Écho des Marais*, *Cosimo*, l'île des *Pirates*, *la Juive*, *les Salons de Paris* et *la Croix d'Or*.

, Le 1er concert du Conservatoire n'aura pas lieu aujourd'hui. L'injuste droit des pauvres sur le produit *brut* des concerts mettra-t-il long-temps encore des entraves aux jouissances publiques?

, Dimanche dernier, madame G. Ducrest a donné un concert dans les salons de M. Pape. Nous citerons parmi les morceaux exécutés avec le plus de succès, un nocturne pour harpe et violoncelle, par madame Baudiot et M. Hubert; une fantaisie pour piano et violon, par MM. Sowinski et Robrechts, un solo de flûte par M. Coninx, des duos et des romances, chantés par MM. Jansenne, Boulanger, Lafont et par la bénéficiaire, qui a été fort applaudie.

, M. Singer, violoniste très-distingué, doit, avec le concours de plusieurs artistes de la capitale, donner, le 1er février un grand concert dans les salons de M. Petzold.

, Le concert, annoncé par Mlle Novello, dans les salons de M. Pape, n'a pu avoir lieu. Cette jeune artiste a appris, le jour même de cette solennité, la mort de son frère, jeune peintre de beaucoup de talent, et elle est partie pour l'Angleterre, sa patrie.

, M. Moscheles est arrivé à Londres, de retour de son brillant voyage en Allemagne et en Hollande. Il doit publier incessamment un nouveau concerto, un duo à quatre mains : *à la mémoire de Haendel*; et plusieurs petits ouvrages.

, Un des talents les plus distingués sur la harpe, élève de Mlle Bertrand, Mme Feuillet Dumas, et M. Servais, célèbre violoncelle, viennent d'arriver à Paris.

, M. Kalliwoda, violon très-distingué, donne des concerts à Amsterdam, et obtient beaucoup de succès.

Les *Montechi* et *Capuletti* de Bellini ont été représentés à Bucharest; on lisait sur l'affiche : *Pour éviter l'effet triste du second acte, Romeo et Julietta ne mourront pas.*

, Le 5 janvier a été représenté sur le théâtre de Drury-

Lane, à Londres, l'opéra du *Cheval de Bronze*, traduit en anglais, avec la musique originale d'Auber, *adaptée* (c'est l'expression d'un journal) *à la langue anglaise* par M. T. Cooke. Le succès a eu à triompher d'une opposition qu'on attribue à la cabale. Il n'y a du reste qu'une voix sur la magnificence de la mise en scène.

*** *Giovanna, prima regina di Napoli;* tel est le titre d'un opéra de Grenara, qui a fait *fiasco*, à Venise, malgré le talent de Mlle Ungher, et de MM. Salvadori et Ambrogi. On attend avec impatience, dans cette ville, les débuts de Mlle Viaf, jeune française, célèbre en Allemagne par ses brillants succès à Berlin.

*** On se rappelle que *la Muette de Portici* a présidé en quelque sorte à la révolution de Belgique; aussi la cour de Rome pense-t-elle qu'un bon averti en vaut deux, et après avoir exercé beaucoup de mutilations sur le poème traduit sous le titre de la *Muta*, vient-elle décidément de le mettre à l'index, paroles et musique, dans la crainte de réveiller l'énergie des Romains qui dorment sous son despotisme de sacristie.

*** La capitale de l'Espagne voit construire en ce moment un nouveau théâtre, où les pièces françaises, italiennes et anglaises recevront droit de bourgeoisie, en adoptant la langue du pays.

*** M. Adolphe Berton, qu'une injuste rigueur (dont son nom aurait dû le défendre à défaut même de talent), avait naguère forcé de suspendre ses débuts à l'Opéra-Comique, est en ce moment accueilli par le public de Versailles avec la plus grande faveur. Nous n'en sommes pas surpris, car nous nous rappelons que de vrais connaisseurs signalaient sa voix comme une des plus fraîches et des plus suaves qu'on pût entendre. Adolphe Berton a éprouvé, à son entrée dans la carrière, le même traitement dont Fleury nous fait le récit dans ses mémoires. Comme Fleury, c'est au théâtre de Versailles qu'il cherche un refuge. Nous espérons qu'il imitera en tout cet exemple de bon augure, et qu'il s'élancera de l'asile où il se forme pour venir briller au premier rang des artistes de la capitale.

*** On vient d'arrêter à Besançon le directeur du théâtre, qui a suspendu ses paiemens. La troupe qu'il avait formée continuera pour son compte les représentations, jusqu'à la clôture de l'année théâtrale.

*** Un incendie vient de consumer une des plus belles salles de concerts de Bordeaux, située dans le bazar de cette ville.

*** Il y a déjà fort long-temps qu'il s'est glissé dans les coulisses un bruit léger, rasant la terre, comme dit Beaumarchais, et murmurant à nos oreilles la promesse d'un ballet intitulé : *Les Trois Bals*. Ce bruit grandit tout à coup, et devient l'annonce positive d'une œuvre chorégraphique en trois actes et dix tableaux, avec ce titre presque aussi long que le foyer de l'Opéra : *la Grande Dame, la Comédienne et la Grisette*. Les arts ne vivent que de contrastes, et en voilà un plus saillant encore que celui qui fit en comédie la fortune des *Trois quartiers*.

*** Un danseur du grand théâtre de Lyon, Bourrachon, a choisi le premier janvier, jour d'idées riantes et de vœux d'une longue existence, pour se donner la mort d'une manière bizarrement théâtrale. Cet artiste, après avoir dîné avec un de ses camarades et le machiniste en chef du théâtre, leur propose d'aller tirer le pistolet. Arrivé au tir, Bourrachon parie qu'il touchera la poupée du premier coup : il arme son pistolet, et après avoir brusquement prononcé ces mots : « Voilà la poupée », il introduit le pistolet dans sa bouche, lâche la détente, et tombe mort.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Chopin. Op. 24. Quatre mazurka, pour piano.	7	50
Kalkbrenner. O. 150. La Crainte et l'Espérance, ron. br. p. p.	7	50
Mendelsohn Bartholdy. Presto scherzando, p. p.	6	
Méreaux (A.) Op. 42. Gr. Fant. sur la Marc. de la Juive p. p.	7	50
Osborne. Op. 18. Gr. Variations sur un air montagnard p. p.	7	50
Schunke (C.) Op. 38. Grandes Variations brillantes sur la Sicilienne de Robert-le-Diable, p. p.	7	50
Coltignies. Op. 43. Six Fantaisies pour flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'Ile des Pirates, divisées en trois suites. Chaque.	5	

COLLECTION
de Valses favorites de Vienne,

COMPOSÉES

PAR J. STRAUSS.

Op. 31. Charmant Walzer.
— 45. Tivoli de Vienne.
— 51. Plaisirs de Vienne.
— 56. Valses d'Alexandra.
— 59. Les Quatre Tempéraments.
— 61. Tausendsapperment-Walzer.
— 63. La Gaîté.
— 63. L'Insomnie.
— 66. Souvenirs de Pesth.
Op. 67. Mosaïque de Valses.
— 68. La Belle Gabrielle.
— 71. A la plus Belle.
— 75. L'Iris.
— 76. La Belle Rose.
— 77. Seconde mosaïque de valses.
— 78. Souvenirs de Berlin.
— 79. Bon Soir.

Le prix marqué de chaque œuvre, pris séparément, est de 4 fr. 50 c.

Les autres numéros de cette collection sont sous presse.

Les personnes qui prendront toute la collection ne paieront chaque cahier que *deux francs* net.

Une pensée de Bellini,

Variations brillantes pour le piano,

PAR FRÉD. KALKBRENNER.

Op. 131. Prix : 7 fr. 50 c.

PUBLIÉE PAR HENRY LEMOINE.

J. Dejazet. Op. 18. Trois mélodies italiennes variées pour le piano.		
N° 1. Duetto della Norma (Bellini).	5	
N° 2. Cavatina del Corradino (Rossioi)	5	
N° 3. Coro della Norma (Bellini)	5	
H. Bertini. Op. 102. Deux Nocturnes : N° 1, A Toi; N° 2, la Solitude.	5	
— Op. 105. Grand Rondo de concert p. p.	7	50
A. Montfort. Six Valses brillantes p. p.	6	
— N° 3. Rodoletto alla Napolitane p. p.	6	
— N° 4. 6 Valses brillantes et expressives p. p.	6	
— N° 5. Grand Galop à quatre mains, p. p.	6	
H. Rosellen. Variat. brillantes p. p., sur une rom. d'A. Adam.	6	
A. Ladé. Variations sur un thème de Pacini, p. p.	3	
Roubier. N° 1. Les Favorites, quadrille p. p.	4	50
— N° 2. Contredanses brillantes.	5	
H. Lemoine, Op. 30. La Valse et le Galop, div. p. p., à 4 ma.	5	
— Op. 32. Souvenirs de Vienne, p. p.	5	
N. Louis. Op. 34. Les Rivales, contredanses, p. p.	4	50
A quatre mains.	4	50
Jullien. La Saint-Hubert, quad. arr. p. p. par H. Lemoine.	4	50
— Les Sérénades italiennes	4	50

PUBLIÉ PAR LA LIBRAIRIE MUSICALE DE E. DUVERGER.

Lettres à Clémence sur la musique, 1 vol. in-18, avec musique, broché.	2	25
La Musique à la portée de tout le monde, par M. Fétis, in-18, 440 pages.	4	50
Abécédaire musical, in-12, avec musique.	1	25
Nouveau *Solfége-Rodolphe*, leçons baissées par M. *Panseron*. net.	4	50
50 Tableaux de musique in-folios, de M. Wilhem, et guide.	8	
50 Tableaux de musique in-folios, de M. Quignat, pour les écoles musicales (en grosses notes), et guide.	7	50
Chants chrétiens, 100 cantiques annotés, 1 vol.	5	

Les titres et tables de l'année 1835 seront joints au présent Numéro. MM. les Abonnés recevront, avec le numéro 4 de *la Gazette*, le morceau de musique du mois de janvier : *Quatre Mazurka*, de Chopin, op. 24.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Musique avec primes de 75,000 f.

Chez Maurice SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

La présentation d'une loi portant prohibition des primes quelles qu'elles soient n'est plus douteuse, les Éditeurs-Unis peuvent donc être prochainement placés entre le respect dû à cette loi et celui non moins impérieux qu'ils doivent aux engagements publics contractés par eux. Pour concilier d'avance ce double devoir, ils ont pris à l'unanimité la résolution suivante :

Tous les Tirages seront opérés dans le délai de quatre mois.

En conséquence les *Soixante-deux mille francs* restant à répartir seront tirés, savoir : le 29 février prochain, *Douze mille francs* ; le 20 mars prochain, *Cinq mille francs* ; le 15 avril prochain, *Cinq mille francs* ; le 31 avril prochain, *Cinq mille francs* ; enfin le 30 mai prochain, *Trente-cinq mille francs*; le tout formant 41 lots dont un seul de la somme de *Trente mille francs*.

Dans le cas où la loi prohibitive des primes serait rendue avant le 31 mai, tous les tirages s'effectueront la veille de la promulgation de la loi, les Éditeurs-Unis en prennent l'engagement formel.

Les bulletins délivrés par nous concourent à tous les tirages des primes, qui seront de 62,000 fr., tirées d'ici au 31 mai.

Les numéros gagnants au tirage du 31 décembre dernier sont : série 16, n° 691, prime de 40,000 fr. (Cette prime a été gagnée par M. Louis DARDELET, cultivateur à Gironville, près Milly, Seine-et-Oise, dont le reçu est inséré ci-contre). Les numéros gagnant les primes de 500 fr. sont : Série 3, n° 31 ; série 64, n° 447 ; série 62, n° 992 ; série 35, n° 915 ; série 68 ; n° 552 ; série 8, n° 782. Quatre lots de 500 fr. ne sont pas encore retirés, ce qui laisse supposer qu'ils ont été gagnés par des souscripteurs habitant des départements éloignés.

Reçu de Monsieur Dardelet.

Je, soussigné, porteur de l'obligation de primes des Éditeurs-Unis, laquelle m'a été délivrée le 12 décembre 1835, sous les numéros 694, série 16e, reconnais avoir reçu en espèces et à présentation, des mains de M. A. Cléemann, dépositaire, la somme de DIX MILLE FRANCS, montant du lot qui m'est échu au premier tirage qui a eu lieu le 31 décembre dernier, de la prime de 75,000 fr. instituée par les Éditeurs-Unis.

Paris, le 6 janvier 1836. DARDELET.

Nous accordons la remise de *cinquante pour cent* sur les prix marqués de toute musique gravée en France prix nets exceptés). Outre cette remise, les acheteurs recevront gratuitement UN BILLET DE PRIME, avec l'acquisition de musique et POUR CHAQUE SOMME DE 5 FRANCS.

En vente, L'ECLAIR, d'*Halévy*.

Ouverture, pour piano	5
N. 1. Duo chanté par Mmes Pradher et Camoin : Ah ! combien cette	6
1 bis. Couplets à une voix : La riche nature en ces beaux climats.	2
2. Trio ch. par M. Couderc et Mmes Pradher et Camoin ; Des rivages	7 50
2 bis. Air chanté par M. Couderc : Des rivages d'Angleterre.	4 50
3. Grand air chanté par M. Chollet : Partons, la mer est belle.	6
3 bis. Barcarolle chantée par M. Chollet extraite du grand air).	3
3 ter Prière du Marin chantée par Chollet : Là bas, là bas, bien loin	3
4. Sommeil pendant l'orage, chanté par M. Couderc : A mes deux	3
5. Rondo chanté par Mme Pradher : Ah ! ma sœur chérie	4 50
6. Quatuor par MM. Chollet, Couderc et Mmes Pradher et Camoin.	7 50
6 bis. Romance chantée par M. Chollet : Du Ciel la lumière a fui	3
7. Duo chanté par M. Chollet et Mlle Camoin : Comme mon cœur.	6
7 bis. Provencale à une voix extraite du duo : Ah ! si tu voulais.	3
8. Ariette bouffe chantée par M. Couderc : Après ce trait de	3
9. Duo chanté par M. Couderc et Mme Pradher : Près d'une belle.	5
9 bis. Chansonnette chantée par Mme Pradher : Près d'une belle.	2
10. Romance chantée par Mlle Camoin : O divine harmonie.	2
11. Romance chantée par M. Chollet : Quand de la nuit l'épais.	3
11 bis. La même en Ut : Quand de la nuit l'épais nuage	3
12. Quatuor par MM. Chollet et Couderc, et Mmes Pradher et Camoin	5
13. Trio chanté par M. Chollet et Mmes Pradher et Camoin : Quoi,	6

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE,

PAR CHARLES SCHUNKE.

C'est sous ce titre que nous publierons incessamment un ouvrage destiné à un succès populaire. *M. Ch. Schunke*, le célèbre pianiste dont l'exécution merveilleuse ne fait supposer que la composition de morceaux pour la première force, a bien voulu sacrifier ses heures de loisir à la *jeunesse studieuse*. L'ouvrage dont nous nous occupons est destiné aux progrès de la jeunesse : il est à la fois, *facile, brillant*, et plein de *mélodie*. La plupart des *rondos* ; *fantaisies* et *variations* qui composent la collection sont sur des thèmes d'opéras nouveaux, et le plus à la mode, ou sur des motifs devenus populaires, et tous *extrêmement facile* et soignensement doigtés. L'ouvrage sera divisé en cinq parties distinctes et graduées, afin de ne pas engager les élèves à jouer trop long-temps un œuvre portant le même titre.

1re Livraison.

Simples Leçons aux jeunes Filles.

1. Marche des Indiens de Sémiramis, de Rossini.
2. Chéry ripe, varié.
3. Rondino sur Ludovic, d'Hérold et d'Halévy.
4. Bagatelle sur les couplets de Casimo.
5. Mélodies irlandaises.
6. Rondo sur l'Éclair, d'Halévy.

2e Livraison.

DIORAMA DES ENFANTS.

1. Ta Main dans la Mienne, saltarelle de Cosimo.
2. Rondo-galop sur l'Ile des Pirates.
3. Rondino sur Sémiramis de Rossini.
4. Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini, 1re suite.
5. Polonaise brillante de Faust, de Spohr.
6. Provençale sur l'Éclair, d'Halévy.

3e Livraison.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Divertissement sur le pas de Mlle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer.
2. Rondo militaire sur la Juive, d'Halévy.
3. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates.
4. Mosaïque des Capuletti et Montechi, 2e suite.
5. Imitation à la valse, sur la valse de la Juive.
6. Fantaisie sur les motifs d'Oberon, de Weber.

4e Livraison.

Heures de Récréation.

1. Variations sur la romance de l'Éclair, d'Halévy.
2. Mosaïque sur le Straniera de Bellini, 1re suite.
3. Fantaisie diabolique sur la Danse des Démons de Spohr.
4. Air du ballet de l'Ile des Pirates.
5. Air allemand varié.
6. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer.

5e Livraison,

Le Rameau d'Or.

1. Variations sur le Norma, de Bellini.
2. Le Carnaval de Vienne, valses.
3. Fantaisie sur l'air de Nonrrit dans la Juive.
4. Mosaïque de la Straniera de Bellini, 2e suite.
4. Variations sur un thème, de Weber.
6. Variations sur Anna Bolena, de Donizetti.

Prix de souscription pour l'ouvrage complet : 20 fr. net, *avec 4 billets de prime.*
Pour chaque livraison détachée, 5 fr. net, et *un billet de prime.*

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable ;

COMPOSÉS PAR

CH. SCHUNKE.

Élégamm. relié, prix net : 12 fr., *avec 2 billets de prime.*

Album des Pianistes,

RECUEIL DE MORCEAUX INÉDITS,

COMPOSÉS PAR

MM. Chopin, Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Mereaux, Osborne et Charles Schunke.

Très-élégamment relié, prix net : 20 f., *avec 4 billets de prime.*

Paris. — Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 4.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 JANVIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.— Le chapitre des recommandations; par M. Edouard Monnais. — De la propagation du chant en France; par M. François Stœpel. — Correspondance de Bruxelles : M. Moscheles, *La Juive*; par M. Fétis. — Nouvelles. — Annonces musicales.

LE

CHAPITRE DES RECOMMANDATIONS.

Tous les gens du monde connaissent le chapitre des considérations, chapitre immense, sur lequel on pourrait écrire des volumes d'histoire : il n'y a que les gens de lettres, et parmi ces derniers, ceux là seulement que le destin a constitués, dans un journal quelconque, souverains juges soit de la littérature, soit des arts, qui connaissent à fond le chapitre des recommandations, terrible et embarrassant chapitre pour quiconque n'a pas le cœur sec comme la pierre et dur comme l'airain, sorte de bâton qui n'est fait que pour être jeté en temps et lieu dans les roues de la justice. Si la critique, éclairée, impartiale, est bonne et utile, apprenez-nous, s'il vous plaît, comment il faut nommer les recommandations, qui la rendent impossible? Liez les jambes et les pieds à un homme, et dites-lui de sauter; accablez un journaliste de recommandations, et dites-lui de juger : c'est absolument la même chose.

Dans cette Italie, où l'on eut si souvent et si longtemps du génie, on a encore beaucoup d'esprit; comme en France, une notable part de cet esprit, se dépense dans des feuilles quotidiennes, et, contrairement aux lois de la pesanteur, en va remplir la région la plus basse, tandis que les nouvelles et discussions politiques en occupent la région la plus élevée. Ce qui s'appelle en français feuilleton, en italien se nomme *appendice*. Dernièrement nous parcourions plusieurs numéros d'une gazette dans laquelle écrit le plus spirituel des critiques italiens, et nous y lûmes avec grande sympathie un curieux *appendice* sur le danger et le ridicule des recommandations. L'article nous frappa tellement que, bien que n'ayant plus le journal sous les yeux, nous en reproduirons de mémoire, sinon les expressions, du moins le sens.

C'est le feuilletoniste italien qui parle :

« Hier au soir, on donnait au théâtre de *** un opéra nouveau, coup d'essai d'un jeune poète et d'un jeune compositeur; je le savais, et j'entrais dans la salle, disposé d'avance à l'indulgence, lorsque, au moment où j'achetais le livret, l'un de mes meilleurs amis me dit à l'oreille : — « Je vous recommande le poète, c'est un jeune » homme sans prétention : son ouvrage n'est pas un » chef-d'œuvre; le style en est un peu faible; mais il » faut l'encourager : sa jeunesse le recommande et le pro- » tége : attendez-le au second pas et vous verrez; pour » cette fois, pas de critique; je vous le demande comme » un service personnel. — A la bonne heure, lui dis-je, » c'est convenu. » A quelques pas de là, un de mes parents

m'aborde et me déclare qu'il porte un vif intérêt au compositeur : « C'est un jeune homme, dit-il, de la plus » haute espérance, à qui la science n'est pas encore ve- » nue, mais que la nature a doté magnifiquement. Ne » faites pas attention aux fautes; ne vous attachez qu'aux » beautés. J'attends de vous que vous le traitiez comme » il le mérite, c'est-à-dire très-bien. » — Je vous le pro- » mets », répondis-je, et je m'éloignai rapidement. Je croyais en être quitte, et pouvoir retrouver sur les chanteurs et l'orchestre, la liberté de conscience, que je me voyais enlever sur le poète et le compositeur. Ah! bien, oui! voici un de mes confrères, que le *basso cantante* a chargé de me faire ses compliments, en me rappelant, qu'il relevait d'une maladie assez grave, et qu'il n'avait pas encore retrouvé ses moyens! Voici la *prima donna*, qui me fait dire qu'elle tremble de tous ses membres, parce que le rôle n'est pas écrit dans sa voix, et qu'elle ne l'a accepté que par complaisance! Voici que le père du *ténor* me serre affectueusement la main, en me vantant la piété de son fils, unique soutien d'une famille nombreuse, dont l'existence repose sur son engagement, de même que son engagement repose sur le succès de la soirée! Voici le décorateur, qui me presse dans ses bras, et invoque les souvenirs de voyages faits en société dans les Alpes et les Pyrénées! Voici enfin l'*impresario*, qui dans un entr'acte me rencontre et s'empare de moi, pour m'exposer le bilan de sa situation financière. Tout lui a manqué, tout l'a trahi; sa ruine est imminente, si le nouvel opéra ne va pas aux nues. Moi, j'éprouve une forte tentation de l'envoyer au diable, lui d'abord, et l'opéra, les auteurs, les chanteurs, le décorateur ensuite. Je rentre chez moi, fatigué, dégoûté, ne sachant que dire, que faire, et demandant au ciel quelque grand événement, quelque catastrophe épouvantable qui, menaçant des populations entières, ou détruisant l'équilibre de l'Europe, remplissent pendant quinze bons jours les colonnes des journaux, de manière que je puisse me tirer d'affaire, en disant que mon article est égaré, perdu, et que désormais la saison trop avancée ne me permet pas de le recommencer. »

Ceci est plus sérieux qu'on ne pense : le journaliste italien indique le mal, mais il n'en révèle pas encore toute l'étendue. A Paris, l'art de la recommandation est exploité avec une finesse, une délicatesse dont s'honorerait la haute diplomatie. Le moindre prétexte suffit à qui se recommande, ou se charge de recommander, et, si la vérité l'emporte, si la franchise triomphe, si la justice maintient ses droits, attendez-vous aux reproches, aux froideurs, aux malveillances, aux coups de bec et d'ongles, si l'animal que vous avez pour adversaire en est orné. Soyez surs que vous porterez la peine de votre dévouement aux principes, de votre fidélité à vos convictions. Les protecteurs vous traiteront de pédant et d'incivil, les protégés d'envieux. Les premiers vous rayeront de leur amitié, les autres de leur estime.

Attaquer Chapelain! ah! c'est un si bon homme!

Voilà ce que disaient certains Mécènes du temps de Boileau, et c'est toujours ainsi qu'on s'efforce de mêler la question d'humanité à la question d'art. Confusion étrange et fatale! Qu'importe que vous soyez bon fils, bon mari, bon époux? Soyez bon musicien, bon poète; la critique ne doit s'inquiéter que de cela; sa mission l'oblige à ne se pas soucier du reste, et c'est pourtant sur le reste que les recommandations insistent le plus.

En fait de recommandations, le style épistolaire a son influence. Que de billets musqués circulent chaque jour à la seule fin d'enrichir le pays de quelques chefs-d'œuvre et de quelques grands hommes! Les recommandations augmentent considérablement les revenus de la petite poste, et consomment un nombre prodigieux de cahiers de papier glacé. C'est aussi un genre de séduction qu'une lettre bien tournée, bien pliée, enjolivée d'une cire rouge à blason et armoiries!

Dans le nombre de ces lettres, qui pleuvent chez tout jugeur patenté, un jour il nous est arrivé d'en recevoir une ainsi conçue : « Celui qui vous remettra la présente » est un imbécille d'artiste qui m'ennuie à la mort, et » auquel je vous prie de ne pas faire la plus légère atten- » tion. » La singularité de l'éloge piqua notre curiosité : nous causâmes avec l'artiste, que nous reconnûmes pour un homme du premier mérite, et qui est aujourd'hui notre ami. Suivant nous, il n'existe pas de fait plus honorable à citer pour la conclusion du chapitre et l'apologie des lettres de recommandation. E. M.

DE LA PROPAGATION DU CHANT

EN FRANCE.

Le zèle qui se manifeste généralement pour la propagation des études musicales, surtout du chant, dans toutes les classes de la société, et les encouragements que le gouvernement accorde à cet art si puissant, nous paraissent d'un grand intérêt, non-seulement pour l'art en lui-même, mais comme étant, philantropiquement parlant, une des branches les plus importantes de l'éducation. Nous croyons donc contribuer pour notre part à ce progrès social, en consignant dans notre journal les essais qui se font dans la capitale et dans les départements pour la plus grande popularisation de la musique.

Mais, tout en applaudissant aux efforts, notre désir d'être vraiment utiles nous forcera à la critique des moyens, et si elle paraît quelquefois sévère, du moins sera-t-elle toujours consciencieuse.

La musique dans le sens le plus élevé du mot, le chant uni aux vérités de la foi et de la morale, est un des moyens les plus efficaces pour la civilisation d'un peuple, car l'étude et l'exercice d'une mélodie pure développent dans l'homme la vie du sentiment : nul langage ne va plus directement à son cœur. On doit donc la lui enseigner dès son jeune âge, lui en faire connaître les douces émotions et la force presque divine. C'est de cette manière que ce qu'il y a de plus noble dans cet art, deviendra la propriété de tout homme vertueux, et si j'ose m'exprimer ainsi, une seconde religion.

Pour arriver facilement à ce but si désirable, il faut donc que l'enseignement du chant, pénétrant jusque dans les écoles primaires, n'exige d'autres antécédents que la connaissance de la lecture; et que, sorti des classes, l'adolescent trouve dans des établissements spéciaux les moyens de développer le talent dont on aura jeté en lui le premier germe. Un point non moins important, sera le choix d'une bonne méthode, et c'est là le difficile, vu l'étonnante médiocrité de toutes celles qui nous sont connues. Peut-être cette assertion paraîtra-t-elle bien hardie, si on l'applique à la méthode mutuelle, la seule vraiment populaire qu'ont employée Choron, Massimino, et le faible imitateur de Galin; mais nous nous proposons de justifier dans un prochain article ce que nous avançons ici : pour le présent, nous appellerons l'attention de nos lecteurs sur d'autres essais de ce genre que le hasard nous a fait connaître, et nous en ferons d'autant plus volontiers l'examen critique, que dans les provinces la plupart échappent aux regards des juges compétents.

Une méthode vraiment populaire, avons-nous dit, doit unir l'esprit religieux à l'étude musicale, et contribuer au développement non-seulement des dispositions physiques, mais des facultés morales de l'homme. Destinées à de jeunes intelligences et à des organes faibles, elle exige la plus grande lucidité dans la théorie, et la plus grande simplicité dans les moyens pratiques. Elle doit être graduée de manière à ce que les progrès soient tout à la fois rapides et sûrs; enfin il faut qu'elle soit exempte des erreurs et des contradictions dont fourmillent les ouvrages de ce genre, et qui semblent consacrées par les siècles. Que manquera-t-il maintenant pour que le succès soit assuré? Des maîtres sinon habiles, du moins zélés, consciencieux, et disposés à se soumettre aux vues et aux plans de confrères plus éclairés, quand il y va évidemment de l'intérêt de l'art.

Ces principes une fois posés et admis, il ne sera pas difficile de déterminer au juste le mérite des méthodes publiées à son de trompe, par M. de Saint-Germain de Caen et M. Aimé Paris de Rouen. En vain nous objecterait-on par avance, que toute critique à cet égard est inutile aujourd'hui; en vain les parties intéressées nous crieraient-elles : « Nous avons les résultats pour nous; nos élèves après deux ou trois mois de travail au plus, chantent avec à-plomb des morceaux à plusieurs parties, des romances, des airs de bravoure, etc.; que peut-on demander de plus? » Nous répondrons que tout ceci ne prouve rien en faveur de la méthode, et qu'on peut obtenir autant sans en employer aucune. Avec le même espace de temps une serinette suffirait, il ne serait pas même besoin que l'élève sût distinguer une ronde d'une croche, un dièze d'un bémol : M. Choron a opéré bien d'autres merveilles. Pour nous, la lecture et l'intonation musicales des notes, l'habitude de les écrire sous la dictée, l'exactitude à la mesure, ne sont encore que des résultats équivoques. Le chant, selon nous, doit être une production raisonnée, il doit reposer sur une connaissance positive des tons et de leurs rapports rhythmiques et harmoniques, et son objet principal est de traduire tout morceau comme l'expression de quelque affection de l'âme. Il n'y a donc point témérité de notre part, à avancer qu'on ne peut arriver à ce but par des manœuvres tumultueuses et souvent ridicules, par l'appareil et les baguettes méloplastiques, par les évolutions des moniteurs-machines, et par d'autres pantomimes de ce genre, dont MM. Paris et Wilhem ne sont pas plus prodigues que M. de Saint-Germain des termes helléniques de son invention. Nous prétendons que tous ces procédés sentent tant soit peu le charlatanisme, et sont autant d'obstacles à la propagation de l'art musical.

M. de Saint-Germain, qui s'est mis à la tête du dilettantisme dans la ville de Caen, fut quelque temps élève de feu Choron, et il a conservé son mode d'enseignement concertant, en l'enrichissant toutefois de grandes et belles inventions, qui sont sa propriété particulière. Il paraîtrait que, non content d'apprendre le chant, M. de Saint-Germain aussi a étudié le grec et fait ce qu'on appelle classiquement sa philosophie. Alors il a conçu que la méthode de son maître péchait par la logique, et n'enseignait que le chant purement machinal. Il s'est donc cru obligé de donner une base plus large aux études musicales, projet très-louable, mais dans l'exécution duquel il a malheureusement échoué. Ses idées et ses plans ne reposant pas sur des connaissances très-solides, il n'offre d'autre guide à son élève qu'une imagination vagabonde, et il l'entraîne, pour s'y perdre

avec lui, dans des régions nébuleuses et fantastiques. Nos lecteurs jugeront au reste de la lucidité du professeur par un exemple pris entre cent autres.

M. de Saint-Cermain présente, pages 8 et 9 d'un rapport fait à la Société normande, un tableau qui doit servir de base à l'enseignement de la musique, et que voici textuellement :

TABLEAU SYNOPTIQUE DES ÉTUDES MUSICALES.

THÉORIE.

Métaphysique..... éruditive..... physico-mathématique.
Esthétique pure..... Esthétique appliquée.
Histoire générale, particulière, et Bibliographie.
Acoustique pure..... Acoustique appliquée.
L'Esthétique appliquée traite :
1° Nature, but, moyens, effets moraux de la musique;
2° Du goût de la beauté de la musique;
3° De l'expression, du caractère, du style;
4° Union de la musique et de la poésie.
L'Histoire générale et particulière traitent de la musique chez les différents peuples.
La Bibliographie s'occupe des mémoires, dissertations, biographies de compositeurs, chanteurs, instrumentistes, facteurs d'instruments, etc.
L'Acoustique pure comprend la formation, propagation, vitesse, durée, communication de la sympathie des sons.
L'Acoustique appliquée, de l'ouïe et de la voix, de l'écho, de la formation du système moderne, de la construction des instruments et des salles de concert.

PRATIQUE.

Composition.... Exécution.
Instrumentale.... Vocale.
La composition instrumentale concerne : la haute composition, *rhétorique;* contrepoint et fugues, *logique*, l'harmonie, *grammaire.*
La composition vocale consiste dans la poétique, prosodie, alliance de la poésie et de la musique, haute composition, *rhétorique*, contre-point et fugues, *logique*, Harmonie, grammaire.
L'exécution instrumentale embrasse les instruments à percussion, à vent et à cordes.
L'exécution vocale, le chant, la vocalisation, la déclamation, le solfège, la lecture, l'écriture.

Nous laissons à tout homme sensé à prononcer d'après ce tableau sur le degré de confiance qu'on doit accorder à un pareil enseignement. Pour nous, il n'a qu'un mérite, et nous nous plaisons à l'y reconnaître : c'est la division de la musique en théorie et pratique, division qui sort du commun, mais qui est exacte; seulement nous nous permettrons quelques questions au professeur.

1° Entend-il baser la musique sur des principes dépourvus de bon sens et d'ordre?

2° A quoi servent ses mots grecs de nouvelle fabrique?

3° Comment la musique populaire a-t-elle été omise dans l'énumération des différents genres, page 6 du rapport?

M. de St.-Germain ne brille point par ses connaissances historico-littéraires, que le susdit rapport lui a fourni l'occasion d'étaler.

Il est vrai qu'il les a toutes puisées dans l'essai de M. Laborde, et dans les bibliographies de Choron et de Lichtenthal, à l'exemple de M. ***, qui a tiré du premier de ces ouvrages, sinon tout son savoir, du moins ses meilleurs feuilletons; nous nous garderons bien de lui donner des successeurs par notre recommandation. Ces compilations indigestes de tant de bonnes choses et de tant d'erreurs ne méritent qu'une demi-confiance, et ne sauraient, ainsi que le prétend M. de St.-Germain, servir de base à des études fortes. Nous lui demandons pardon d'être en cela, comme en mille autres points, d'un avis opposé au sien, et nous prendrons congé de lui en admirant, sinon son talent, au moins son extrême modestie, car c'est elle sans doute qui l'empêche de mentionner les noms les plus recommandables, et les lui fait représenter par des *etc.*, tout au plus convenables, selon nous, pour désigner l'esprit des souffleurs d'orgues, et autres dignités musicales de ce genre.

Voici maintenant un ouvrage plus gros de volume, et peut-être d'absurdité, par lequel on ne prétend rien moins que réformer, régénérer, élever toutes les études musicales à un système philosophique. C'est la méthode merveilleuse qu'un certain M. Paris de Rouen annonce emphatiquement dans des affiches-monstres et dans des prospectus non moins monstrueux dont il a inondé la Normandie. Telle est la hauteur de conception et la beauté de style qui distingue ces manifestes, que nous reconnaissons notre impuissance à décider si l'auteur est un aveugle enthousiaste ou un charlatan éhonté. Dans tous les cas, il est un faux prophète; et s'il voulait suivre un conseil salutaire, il consacrerait quelques mois à l'étude de sa langue, au lieu de jeter ses sophismes à la face du public avec une incorrection outrecuidante, et de nuire à la propagation d'un art noble et élevé par une exploitation trop évidente de la bourse des crédules. Peut-être trouvera-t-on de la dureté dans ces reproches, mais, comme dit un vieil adage : à chacun selon ses œuvres.

Qu'après quatre-vingts leçons, d'une heure chacune, M. Paris fasse chanter sur cent clés et avec les combinaisons les plus bizarres, tous les chœurs des opéras français et italiens, anciens et modernes, puisque tel est, dit-il, son but; toujours est-il que les moyens et les résultats offrent également matière à critique : ce ne sont ni des

romances, ni des morceaux d'opéra qu'il faut enseigner à notre jeunesse, ils ne peuvent qu'amollir et corrompre les cœurs, et, en vérité, il serait triste de n'avoir employé les manœuvres méloplastiques qu'à produire de si déplorables effets. Maintenant si, mettant à part les considérations morales, on nous demande avec quel ingénieux procédé M. Paris est parvenu à faciliter la lecture de la musique et l'intonation, rien de nouveau sous le soleil, répondrons-nous. Ce secret n'est autre chose que le système de mutation, tombé depuis long-temps en désuétude, et le professeur ne s'est mis en frais que pour quelques observations pratiques par lesquelles il explique, *so bene so male*, les plus simples formes de modulation. L'enseignement le plus vulgaire et le plus défectueux ne donne pas des résultats moindres, quoique nous trouvions dans le prospectus de M. Paris un chapitre intitulé *aperçu statistique des résultats de la marche suivie jusqu'à nos jours*, où l'auteur entreprend de démontrer la pauvreté des méthodes suivies jusqu'à présent. Il prétend que les bons chanteurs ne sont que des exceptions, que la plupart même des plus célèbres ne peuvent lire la musique ni en comprendre la signification sans le secours d'un instrument, et qu'il n'y a qu'un petit nombre de capacités qui sachent reconnaître les différents déplacements des tonalités, et les caractériser d'après les accidents introduits dans le chant, ou d'après les indices qui annoncent les mutations des propriétés des sons. M. Paris va jusqu'à assurer que le manque de sentiment musical n'est pas la cause de cet état, et il continue :

« Si l'obstacle n'est pas élevé par l'insuffisance des » moyens naturels, il l'est donc par la nature des signes » employés pour exprimer les idées musicales, et la pre- » mière chose à faire est d'appeler de bons signes à son » aide pour faire entrer dans l'esprit les intervalles des » tons, après quoi on s'habituera facilement à retrouver » des idées devenues familières, sans la complication » d'une écriture moins propre à les transmettre sans em- » barras, à peu près comme dans un pays où les chiffres » romains auraient un cours forcé, on ferait sagement d'é- » tudier la science des nombres avec des caractères ara- » bes, sauf à écrire pour les autres les M, les X, les V, » et le reste des lettres numériques dont on saurait » changer en soi-même la forme toutes les fois qu'elle » s'opposerait à la combinaison facile des quantités. Telle » est la donnée philosophique dans laquelle Galin a pris » son point de départ; mais, laissée à l'état spéculatif, » elle perdrait toute son importance. Heureusement pour » l'avenir, celui qui avait conçu le plan de la réforme a » su l'exécuter, et quiconque aura lu avec réflexion le » chef-d'œuvre de logique dans lequel il a jeté les bases » d'un enseignement rationnel, conviendra que la vérité » est là, et ne peut être que là.

Il n'est pas besoin d'ajouter un seul mot à ce judicieux raisonnement; il prouve mieux que nous ne pourrions le faire tout ce qu'il y a de présomption ou d'aveuglement à présenter une conception aussi ténébreuse comme une œuvre philosophique, une œuvre de régénération. Que M. Paris aille en Suisse ou dans le petit pays de Würtemberg ou de Saxe, et là les élèves des plus petites écoles de village lui démontreront jusqu'à l'évidence que son entreprise est loin d'être un progrès dans l'état actuel de l'enseignement en général, et de l'art musical en particulier.

F. Stoepel.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Bruxelles, le 20 janvier 1836.

M. MOSCHELÈS.

Le célèbre pianiste Moschelès, retournant de Hambourg à Londres, a pris, avec toute sa famille, sa route par la Hollande et la Belgique. Ses pas n'ont été marqués que par les succès de son immense talent. A Amsterdam, à Rotterdam, à La Haie, il a donné des concerts, où les nombreux amateurs de bonne musique, que renferme la Neerlande, s'étaient réunis pour admirer et applaudir le virtuose et le compositeur. A Anvers, M. Moschelès n'a pu donner qu'un seul concert, à cause des tracasseries qui lui ont été suscitées par le directeur du spectacle. Plus heureux à Bruxelles, il a trouvé, dans les souvenirs qu'il y avait laissés, de puissants auxiliaires qui ont fait écarter tous les obstacles. Deux sociétés musicales (celles du *Grand-Concert* et de *l'Hôtel-d'Angleterre*) se sont empressées de seconder les vues de l'artiste célèbre et de lui faire les honneurs de la ville. Rien de plus significatif en faveur du talent de M. Moschelès que cet empressement d'une population qui se montre en général assez indifférente pour les concerts.

A peine la prochaine arrivée de M. Moschelès à Bruxelles fut-elle connue, que la société de l'Hôtel d'Angleterre fit, avec l'auteur de cet article, des arrangements pour que le grand pianiste se fît entendre dans une soirée. Il y joua la belle fantaisie des *Souvenirs d'Irlande*, des variations sur l'air : *Au clair de la lune*, et une improvisation. Rien n'égale l'enthousiasme que fit naître le talent de l'artiste, dans ces trois morceaux, modèles de goût, de délicatesse et de brillante exécution. La froideur belge avait disparu devant cette perfection idéale d'ensemble et de détails. C'est quelque chose de si original que la fantaisie des *Souvenirs d'Irlande!* Les motifs principaux y sont traités avec tant d'art! Il y a tant de charme dans la science de leur agencement, et l'exécution brillante, fine et délicate de l'auteur y ajoute tant de prix, que le succès d'un pareil morceau, entre les mains d'un pianiste tel que M. Moschelès, ne saurait être douteux, le public fût-il encore moins amateur de concerts qu'il ne l'est à Bruxelles. Le plaisir de cette soirée a été complété par quelques morceaux, chantés avec un goût exquis par Ponchard, qui se trouvait momentanément à Bruxelles, et par deux fantaisies de violon, exécutées avec un talent fort remarquable, par M. Vieuxtemps, qui, à peine sorti

de l'enfance, s'est déjà placé au rang des artistes les plus distingués.

Cette brillante soirée n'a été que le prélude du concert que M. Moschelès a donné ensuite, dans la belle salle de la rue Ducale. La société du Grand-Concert, qui est en possession de cette salle, s'était empressée de la mettre à la disposition du célèbre artiste, et s'était chargée de son éclairage en bougies. L'orchestre du Conservatoire, réuni sous la direction de son chef, seconda M. Moschelès avec tout le zèle qui était dû à son beau talent, et en a été récompensé lorsque ce digne artiste a déclaré qu'il n'avait jamais été aussi bien accompagné. Certes, cet éloge est de quelque prix, car je ne pense pas qu'il y ait de musique aussi difficile à bien rendre que le *concerto fantastique* pour le piano, que M. Moschelès vient de composer et qu'il a exécuté à ce concert. Parlons de cette belle et importante composition.

Tout le monde l'avoue, les formes du concerto ancien sont usées parce qu'elles sont trop connues, *trop convenues*, j'oserais dire, et parce que le retour périodique des idées y est prévu d'avance. Depuis long-temps, les inconvénients de ces formes du concerto sont reconnues, et l'on a essayé de s'y soustraire en adoptant une nouvelle coupe de *concertino*, composée d'un premier morceau de mouvement *allegro*, d'un *adagio* ou *andante*, et enfin d'un dernier mouvement vif. Mais on ne s'est point aperçu qu'on gagnait peu de chose à ce changement, puisqu'on ne faisait que substituer une forme symétrique à une autre. Ce n'est point ainsi qu'on pouvait innover d'une manière heureuse dans le concerto, car toutes les parties de ce genre de symphonie avaient besoin d'être refaites sur un nouveau plan qui ne devînt pas conventionnel; M. Moschelès a rempli à cet égard toutes les conditions désirables, et son concerto inédit, auquel il a donné le nom de *fantastique*, me paraît digne d'être compté au nombre des compositions les plus originales et les plus importantes de son espèce. On voit que, bien qu'on m'accuse d'être classique, moi, le plus chaud partisan de la nouveauté réelle, belle, inspirée, et non grimacière ou furieuse, je ne m'effarouche pas d'un titre.

Ce n'est pas seulement une formule nouvelle que je trouve dans le concerto de Moschelès, ce sont des mélodies, des formes de traits, une harmonie, une instrumentation, une combinaison de l'orchestre et de l'instrument principal, qui ne ressemblent à rien de ce qu'on a fait jusqu'ici. Et d'abord, cette combinaison de l'orchestre avec le piano, me paraît être, par l'effet qu'elle produit, un chef-d'œuvre du genre. Les concertos de piano de Mozart, le cinquième concerto de piano de Beethoven (en *mi* bémol), et son concerto de violon renferment certainement des choses d'une grande beauté, mais c'est aux dépens de la partie principale, qui n'est qu'une fraction de l'ensemble, et qui, en général, manque un peu de brillant. De là vient que les virtuoses jouent peu cette musique, qui est difficile et qui ne procure pas de ces succès d'éclat qu'ils recherchent tous. Moschelès, tout en faisant de la musique de musicien, de la musique combinée d'une multitude d'effets d'ensemble, a trouvé le moyen de ne rien enlever à la partie principale de sa prépondérance et de son caractère brillant. C'est une sorte de tour de force qui n'a pu être réalisé que par un grand musicien et un grand pianiste réunis dans la même personne. A ce mérite unique, est joint celui d'une riche fantaisie de motifs, de modulations et de traits inattendus. Ce morceau, bien qu'assez long et d'un caractère mélancolique, a excité le plus vif enthousiasme dans la plus nombreuse assemblée qui ait peut-être jamais été rassemblée pour un concert à Bruxelles. Il est vrai, qu'au mérite très-considérable de la composition était réuni le mérite d'une exécution dont la perfection est vraiment admirable. Il est vrai encore que l'orchestre, électrisé par l'artiste, dont il avait bien compris les fantastiques inspirations, s'est prêté avec une rare intelligence à toutes les variations de mouvements, aux accélérations de vitesse et aux ralentissements progressifs dont tout le concerto est rempli, et qui en rendent l'exécution d'une difficulté excessive. Il semblait que toute cette masse d'instruments était jouée par un seul artiste, animé de l'ame de Moschelès.

L'admiration, excitée par ce morceau remarquable, s'est encore accrue par le talent prodigieux, déployé par l'artiste dans une improvisation sur des thèmes qui lui avaient été indiqués par des personnes de l'auditoire. Les thèmes étaient l'air d'Alice, au deuxième acte de *Robert le Diable*, les couplets de Richard, dans le *Freyschütz*, et la *Dernière Pensée*, attribuée à Weber. J'ai souvent entendu Moschelès improviser, et presque toujours d'une manière remarquable, mais en cette circonstance, il m'a paru s'être élevé au-dessus de tout ce que j'avais entendu, et même de ce que je croyais possible; car le plan de son improvisation n'était pas établi sur des variations successives des différents thèmes. Après une introduction, disposition banale, dans laquelle rentrent toutes les fantaisies, et dans laquelle les artistes ne se distinguent que par leur habileté à développer le motif, Moschelès, s'emparant de ses trois motifs comme devant former un seul tout, a fait entendre d'abord une fantaisie libre, de son imagination, où de légères indications de thèmes étaient jetées çà et là pour préparer l'oreille à les entendre développer. Puis ces thèmes ont apparu successivement, ont été travaillés seul à seul par le célèbre pianiste, se liant l'un à l'autre par les transitions les plus heureuses, puis ils ont été réunis et se sont servis mutuellement d'accompagnement avec un art infini, bien, qu'en apparence, il n'y ait aucun rapport entre eux. Et dans tout cela, point d'hésitation, point de tâtonnements; partout une pensée nette, riche d'imagination, mais admirablement bien réglée. Ajoutez-y le mérite d'une exécution, tantôt foudroyante, tantôt élégante et délicate, et vous aurez à peine une idée de l'immense mérite de cette improvisation, qui a porté le plaisir des artistes jusqu'au plus vif enthousiasme.

Au sein des émotions, produites par Moschelès, comme compositeur et comme pianiste, il était difficile que d'autres choses fixassent l'attention, et pourtant deux élèves du Conservatoire ont pu se faire applaudir avec transport dans un voisinage si dangereux. L'un, M. Aerts, âgé de dix ans et demi, est un jeune flûtiste, élève de M. Labon. Cet enfant possède une de ces organisations rares qui font de grands artistes dès le berceau. Il y a tant d'âme dans ce petit corps, un sentiment si exquis du beau, une embouchure naturelle si parfaite, un art si rare de donner le souffle sans qu'on aperçoive aucune fatigue, que je ne connais pas d'artiste qui pût se flatter de lutter avec quelque espoir d'avantage contre ce faible enfant. Frappé d'étonnement et d'admiration, M. Moschelès a proclamé le jeune Aerts un *grand artiste*.

L'autre élève dont je veux parler est Mlle Deroy, aussi remarquable par la beauté de sa voix que par l'expression de son chant et la légèreté de sa vocalisation. Dans une scène d'*Anna Bolena*, puis dans une autre de *Norma*, Mlle Deroy a fait

preuve d'un beau talent et a recueilli de vifs applaudissements. Moschelès a témoigné hautement son étonnement de rencontrer dans un élève un talent déjà si formé et des qualités si rares. Il y a pour Mlle Deroy un avenir bien riche de succès. Ces succès sont d'autant plus certains pour elle, qu'elle ne se montre pas pressée d'en jouir, et qu'elle comprend bien les avantages d'une éducation. Dans un an, tout sera dit pour elle dans l'école; elle ira alors achever de s'instruire au théâtre et avec les avertissements du public.

Bien des sollicitations étaient adressées à Moschelès pour qu'il donnât un deuxième concert, mais, pressé de retourner à Londres, il n'a pu se rendre aux vœux qui lui étaient exprimés, et a dû refuser aussi les offres qui lui étaient faites à Liége, Gand et Lille. Il s'est rendu directement à Calais pour s'y embarquer.

LA JUIVE.

Près de huit mois ont été employés par M. Bernard, directeur des théâtres royaux de Bruxelles, pour monter cet opéra, dont le luxe d'instrumentation n'est pas moindre que celui des décorations et des costumes, et dont les difficultés d'exécution sont fort embarrassantes pour des acteurs, dont la plupart ne savent pas la musique. Enfin l'ouvrage a paru, et son succès a eu beaucoup d'éclat. Toutes les représentations ont fourni jusqu'ici les plus fortes recettes qu'on puisse faire au Grand-Théâtre, c'est-à-dire un peu plus de *cinq mille francs* chaque fois.

Ce n'est pas que le mérite de la belle facture de la partition ait été bien compris d'abord; il y a eu de l'hésitation dans l'opinion; cette hésitation était motivée, car l'exécution laissait apercevoir de nombreuses imperfections, particulièrement dans l'orchestre, qui n'avait pas fait assez de répétitions. Depuis quelque jours, l'œuvre du compositeur est mieux comprise, et l'opinion publique est maintenant fixée à son égard. Cette œuvre est conçue dans un développement d'instrumentation qui sort des limites ordinaires des orchestres, particulièrement à l'égard des instruments de cuivre. Cette multitude de cors ordinaires, de cors à pistons, de cornets à pistons, de trompettes ordinaires et de trompettes à pistons, qu'on réunit dans l'orchestre de l'Opéra, pour l'exécution de *la Juive;* ne se trouve point dans les villes de province, et le théâtre de Bruxelles est un peu théâtre de province à cet égard, parce que le directeur ne se soucie point de puiser au Conservatoire des ressources qui pourraient lui coûter quelques dépenses. Il est vraisemblable qu'on pourrait supprimer une partie de ce luxe d'orchestre sans nuire à la musique, au moyen de certains arrangements, faits avec intelligence par le chef d'orchestre; mais, soit qu'on n'eût pas pris ce soin, soit qu'on eût fait le travail avec trop de précipitation, il est certain que l'harmonie des instruments de cuivre laisse beaucoup à désirer dans l'exécution de cet opéra au Grand-Théâtre.

La distribution des rôles a été faite aussi bien qu'il était possible, en l'état de faiblesse où se trouve la troupe de l'Opéra cette année. Il faut rendre justice à Sirant; il n'a rien négligé pour rendre les intentions de l'auteur dans le rôle du vieux Juif. Il s'est rendu à Paris pour y étudier Nourrit, et en plusieurs endroits il l'imite avec assez de bonheur. Il met de la chaleur, du dramatique dans ce personnage, et souvent il chante avec adresse. Ce rôle lui fait honneur, car il s'y est montré supérieur à ce qu'il est d'ordinaire.

Mme Stolz, dont la belle voix et l'accent expressif font si souvent regretter que son éducation musicale ait été complétement négligée, Mme Stolz, dis-je, a fait aussi preuve de progrès remarquables dans le rôle de la Juive. Je ne sais qui a pu lui indiquer quelques intentions de Mlle Falcon dans ce rôle, mais elle a fort bien saisi ce qu'on lui en a dit. Si c'est d'elle-même qu'elle les a trouvées, il faut l'en féliciter. Je lui accorde avec plaisir ces éloges; mais par cela même que je trouve en elle de grandes qualités, je dois insister sur le besoin qu'elle a de se livrer à des études sérieuses de chant. Il en est temps encore, parce qu'elle est jeune; plus tard, ces études deviendraient inutiles.

Mme Lavry fait des progrès: elle apprend à chanter à demi-voix et avec légèreté; cet art lui est d'autant plus nécessaire que sa voix est naturellement aigre. Dans le rôle de la princesse, elle mérite les applaudissements qui lui sont accordés.

Renaud possède une voix d'un beau timbre, et je crois qu'il est à peu près le seul bon musicien de la troupe. Il dit avec intelligence, mais, en plusieurs endroits, il veut donner trop d'ampleur à son organe pour le rôle difficile du cardinal, et il monte.

Le rôle de Lafont a été bien mal chanté d'abord par Morquilly; le public a fait justice, un peu sévèrement peut-être, de ses fautes et de sa mauvaise voix. C'est maintenant Canaples qui est chargé de ce rôle. Dans quelques passages il fait entendre de beaux sons, mais il est bien froid, et la musique est écrite trop haut pour sa voix, qui est plutôt un bariton qu'un ténor.

Au résumé, *la Juive* est un des ouvrages qui sont joués avec le plus d'ensemble à Bruxelles. Son succès paraît devoir se soutenir, et réparer les pertes que le directeur du théâtre a subies depuis le commencement de l'année théâtrale. Cette production de M. Halevy ne peut que gagner à être entendue. C'est une œuvre consciencieuse, de mérite réel, qui porte partout le cachet d'un beau talent. Bien des attaques ont été faites contre cet ouvrage; mais je pense que, lorsque le temps aura usé certaines préventions et peut-être certains intérêts, la partition de *la Juive* sera considérée comme une production importante de l'époque actuelle.

M. Rummel, maître de chapelle du duc de Nassau et compositeur distingué, est en ce moment à Bruxelles, où il se propose de donner un concert vendredi, 22 janvier, dans la salle du Wauxhall. Il y fera entendre son élève, M. Grégoire, d'Anvers, jeune pianiste de talent.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Après avoir obtenu le plus brillant accueil à *Bruxelles*, à *Leipzig*, à *Londres* et à *Lyon*, *la Juive* d'Halevy vient d'être représentée avec un égal succès à *Angers*. Notre correspondance de Rouen nous mande, que cet ouvrage sera représenté en cette ville samedi prochain. C'est sans doute encore un succès que nous aurons à proclamer.

*** Demain, au théâtre Italien, représentation extraordinaire au bénifice de Mme Raimbeaux: *La Norma* de Bellini, *La Prova d'un Opéra Seria* feront les frais du spectacle, et rendront attractif les noms de Rubini, Lablache, Santini, Ivanoff, de Mmes Grisi, Assandri, et de la bénéficiaire.

*** Romani ayant manqué de parole à Mercadante, pour la composition d'un libretto, force a été de recourir à un autre poète; c'est un signor Crescini qui s'est trouvé chargé de cette

tèbre. Après avoir débattu divers sujets, empruntés aux divers théâtres de la France, de l'Allemagne et de l'Italie, c'est l'Allemagne qui a remporté la victoire dans la personne ou plutôt les œuvres de Schiller. Le début de l'Euripide germain dans sa carrière dramatique, la fameuse pièce *die Raüber (les brigands)*, dont une imitation froide et décolorée produisit, il y a quarante ans, une si vive sensation au théâtre du Marais, tel est l'ouvrage auquel on s'est arrêté. Il a été préféré à tous les autres, grace à l'avantage qu'il a d'offrir pour les quatre grands virtuoses de Favart des rôles en première ligne, Moor, le père, Charles et François ses deux fils, et l'angélique Amalia. Cette partition nous sera donnée au commencement de mars, pour les dernières représentations des artistes italiens qui veulent finir par un coup de tonnerre et nous dire, après nous avoir jeté un succès de plus :

C'est ainsi qu'en partant nous faisons nos adieux.

⁂ Mercredi dernier le théâtre de la Bourse a fait relâche, et ses acteurs sont allés, en représentation extraordinaire, à l'Odéon. Devant ce public d'étudiants, la gaîté communicative de *Cosimo*, très-bien joué par Thénard, a trouvé une vive sympathie, et la musique si franche, si chantante, si populaire du jeune lauréat, Eugène Prevôt, a obtenu un plein succès. La *Grande Duchesse*, qu'on donnait en premier, n'a pas rencontré un accueil aussi favorable. Il y avait, entre les deux pièces, un concert, suivant l'usage que l'Opéra-Comique actuel a renouvelé de l'ancien théâtre Feydeau.

⁂ M. Jupin, habile chef d'orchestre de Strasbourg, vient d'être engagé en la même qualité au théâtre de l'Opéra-Comique. La durée du privilége de ce théâtre, vient d'être prolongée jusqu'en 1845.

⁂ Le célèbre Paganini a été nommé par la duchesse de Parme, intendant du théâtre de la Cour. Nous ne voyons pas sans regret, ce roi des artistes descendre jusqu'au niveau des courtisans.

⁂ M. J.-N. Hummel vient d'arriver à Bruxelles, où il doit donner des concerts ; on espère qu'il viendra à Paris pour embellir les concerts du Conservatoire.

⁂ On parle dans le monde musical, d'un procès que vient d'intenter M. Maver d'Alembert, artiste recommandable, à M. *Henry Herz*, pour avoir pris un brevet d'invention pour le nouveau genre de guidemain, que M. d'Alembert prétend avoir inventé et confié à M. Herz il y a quelques dizaines d'années. On dit que l'on entendra comme témoins de M. d'Alembert, MM. *Reicha*, *Rigel*, *Zimmermann*, *Halévy*, *F. Hunten*, et plusieurs autres artistes, qui certifieront la vérité de la prétention de M. d'Alembert. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce curieux procès.

⁂ Mlle Francilla Pixis continue ses brillants débuts au théâtre royal de Berlin ; chaque soir, elle est rappelée par le nombreux public, et couverte d'applaudissements. Un petit opéra en un acte, *la Voix du Cœur*, musique de M. Pixis, a obtenu beaucoup de succès au même théâtre. Mlle Francilla s'était chargée du rôle principal.

⁂ Le concert du Conservatoire aura lieu aujourd'hui, il a été retardé par la demande des droits de pauvres, qui suivant une ancienne loi, ont droit de s'octroyer *le quart* des recettes *brut* de tout concert.

⁂ Le concert de M. Singer, dans les salles de M. Petzold, aura lieu le 4er février.

⁂ *Olan le Danois de Mercadante*, a été représenté avec peu de succès au théâtre de la Kœnigstadt à Berlin.

⁂ L'Opéra, joué pour l'ouverture du théâtre Saint-James, est intitulé *Agnès-Sorel*. Rien de moins honorable pour l'imagination des dramaturges anglais que cette rapsodie, qui semble renouvelée de nos vieux mélodrames gothiques, et ne soutiendrait pas même l'épreuve de la représentation sur un de nos derniers théâtres de boulevart. Qu'on en juge par cette rapide analyse : « Charles VII a vu Agnès-Sorel, il en est devenu éperdument amoureux et, pour se rapprocher d'elle, le voilà qui, sous un déguisement de simple officier, feignant d'être blessé par une chute de cheval, vient demander l'hospitalité dans le château de l'oncle d'Agnès; mais il ne tarde pas à y rencontrer un rival, le fameux bâtard d'Orléans, le beau Dunois, qui a aussi des prétentions sur la *gente damoiselle*. Dunois, en chevalier courtois, veut battre la chamade devant son souverain, mais Charles VII, en monarque plus courtois encore, lui propose une sorte de tournoi amoureux et, pour rendre les armes égales, il jure de cacher son rang et de ne rester dans la lice, c'est-à-dire au château de *leur douce mie*, qu'avec le titre qu'il a pris pour s'y introduire, sa générosité est mal récompensée par le sort des armes galantes, et Agnès semble préférer Dunois. Tout bâtard doit être heureux près des femmes, et comme l'a dit un auteur badin, l'amour est un père qui protége ses enfans. Le roi de France, sans manquer à sa parole, use d'escobarderie, et expédie au jeune et beau Dunois une dépêche pour le faire partir, *non pour la Syrie*, mais pour le rendez-vous général de l'armée, avec le titre de généralissime. Dunois qui se voit mystifié, mystifie à son tour, et, se prévalant du titre de généralissime pour donner ordre à tous les officiers de rejoindre le camp, il enveloppe le monarque-officier dans la mesure générale. » On voit que c'est une pâle contre-épreuve de notre jolie comédie de la *Revanche*, à laquelle l'auteur anglais a cousu un dénoûment vulgaire et sans art, où l'armée anglaise joue en quelque sorte le rôle de *Deus ex machina*. La musique écrite ou arrangée par Mme Becket, atteste, par un reflet de la manière italienne, le long séjour qu'a fait cette dame compositeur dans la patrie des Cimarosa et des Rossini.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE CHEZ TROUPENAS.

Osborne et Beriot. Duo brillant pour piano et violon, sur plus. thèmes des Puritains de Bellini . 9
Benedict et Beriot. Var. brill. sur la Sonnambula de Bellini . 9

PUBLIÉE CHEZ IDEL.

Hunten (F.) Op. 77. Les Rubis, 2 rond. p. p. Prix de chaque. 6

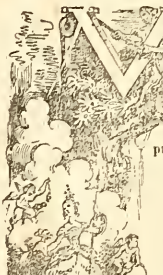
PUBLIÉE CHEZ MARTIN.

Huber. Op. 5. Variations pour piano et violoncelle, sur un air de la Cenerentola de Rossini. 6
Andrade. La Danse des Matelots, romance. 2
— Les Adieux du Tyrolien, romance 2

30 *centimes la livraison.* (8 *fr. le vol.*)

LE MONDE DRAMATIQUE,

REVUE DES SPECTACLES,



VIENT d'instituer des PRIMES à répartir entre ses Souscripteurs

Un semestre formant un volume de 20 livraisons donne droit à un billet de primes pour le tirage des lots suivans :

1er lot. Une Loge au Théâtre-Français.
2e lot. Une Entrée d'un an à l'Opéra.
3e lot. Une Entrée à l'Opéra-Comique.
4e lot. Une Entrée au Vaudeville.
5e lot. Une Entrée au Gymnase.
6e lot. Une Entrée aux Variétés.
7e lot. Une Entrée au Palais-Royal.
8e lot. Une Entrée à la Porte-S.-Mart.

Ces huit lots seront répartis entre les souscripteurs le 1er mars prochain ; ceux de province qui seraient désignés par le sort et que l'éloignement priverait du bénéfice de leurs gains en recevront sur leur demande la valeur en argent.

A Paris, il suffit d'écrire au bureau.

Pour la province et l'étranger, chez tous les libraires et directeurs de postes, ou bien à Paris, en faisant parvenir au bureau (franco) un mandat sur la poste ou sur une maison de commerce de Paris.

Le premier volume (1er semestre de l'année théâtrale), orné de plus de cent gravures sur bois et sur acier, et rédigé par MM. Alphonse Karr, Roger de Beauvoir, Hector Berlioz, Gustave Planche, Paul de Kock, Brazier, etc., est en vente au prix de 8 francs, au bureau du MONDE DRAMATIQUE, RUE DES FILLES-S.-THOMAS, 5.

MM. les Abonnés recevront avec ce numéro : *Quatre Mazurka*, de Chopin, op. 24.

Gerant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 5.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 31 JANVIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale*, recevront, le dernier dimanche de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — La Loche, conte fantastique de Charles-Marie de Weber. — Théâtre de l'Opéra-Comique : *Aetéon*; par un vieillard stupide qui n'a presque plus de dents. — Premier concert du Conservatoire; par M. Hector Berlior. — Revue critique; par J. Mainzer. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

LA LOCHE,

Conte fantastique

DE CHARLES MARIE DE WEBER.

Nous devons à nos lecteurs un historique de cette composition littéraire d'un grand musicien, et une explication du singulier sujet traité par lui. Une société de littérateurs et d'artistes s'était formée à Dresde, où Weber dirigeait l'opéra allemand, et quelquefois aussi l'opéra italien. Des femmes faisaient partie de cette réunion, où l'on avait entrepris à frais communs un roman par chapitres, dont les titres étaient tirés au sort : c'était notre jeu des bouts rimés sur une plus grande échelle. Quand ce vint au tour de Weber de faire son chapitre, les dames qui fourraient dans l'urne les mots les plus étranges et les plus bizarres, en tirèrent le mot *loche* (1) (*Schlammbeiziger*), qui devait être pour l'écrivain une source de difficultés qu'il surmonta avec une habileté où la gêne ne se fait pas sentir un seul instant. Quelles idées pouvait fournir au poète ou au musicien le mot d'une chose qui n'est guère plus connue en allemand qu'en français, et qui ne se trouve même pas dans tous les dictionnaires. Weber s'en tira avec un rare bonheur : nous ne pouvions nous dissimuler, cependant, que la manière de ce grand artiste, allemande au superlatif, toute tissue de poésie métaphysique et de subtile analyse, ne pouvait être appréciée convenablement par le public français, auquel nous voulions faire connaître ce difficile badinage. D'un autre côté, notre respect pour l'originalité nous a fait hésiter long-temps avant d'altérer cette composition. Nous nous sommes décidés à conserver intacte la filiation des idées, en changeant les pensées de détail, et en complétant quelques incidents là où nous l'avons jugé nécessaire.

(1) La loche d'étang, est un poisson qui demeure toujours dans la bourbe, et s'agite quand le temps tourne à l'orage. Cette sorte de reptile aquatique ne nage pas, si ce n'est au printemps, au moment du frai.

C'était trop d'infortune amassée sur une seule tête! Mécontent de tout, révolté même à la vue des hommes que je supposais tous plus heureux que moi, je me retirai dans ma chambre. Aigri par les rayons du soleil, qui me paraissaient comme autant d'éclats d'une insultante allégresse, je me barricadai contre la lumière vive et chaude, en suspendant devant ma petite lucarne une épaisse robe de chambre de molleton; après quoi je me jetai sur un siége et m'abandonnai à l'âcre plaisir de couver les pensées les plus noires, les rêveries les plus atrabilaires.

Toute ma vie passée me revint sous les couleurs les plus déplaisantes, les plus odieuses; et je puis assurer que la chaudière des sorcières de Macbeth ne contenait pas d'ingrédients plus dégoûtants, plus affreux que ceux qui me paraissaient composer mon existence. Seulement, mes sorcières à moi, c'étaient des figures d'anges, des rêves d'amour, qui se tenaient en cercle autour de cet amalgame de parties hétérogènes. Semblables aux douze signes célestes du zodiaque, elles ne projetaient sur la suite de mes aventures leur lueur blanche et douce, que pour en faire ressortir les aspérités les plus blessantes, pour désigner à mes regards les lieux riches en souvenirs douloureux. Oh, oui! m'écriai-je, il avait bien raison, ce garçon tisserand qui assurait que chacun de nous avait à faire dans sa vie un certain nombre de mauvaises pièces avant d'arriver à bien travailler, qu'ainsi l'on devait se réjouir chaque fois qu'on avait fait une sottise, puisqu'en définitive c'en était une de moins sur le compte total. Cette idée me transporta : je bondis de dessus mon siége en criant avec une joie désespérée : Eh bien! Dieu merci, le bonheur et l'adresse ne peuvent manquer de m'arriver; car j'ai déjà fait un nombre assez notable de pièces manquées : j'y en ajouterai sans doute bientôt une autre, et plaise au ciel du moins que ce cycle ne dépasse pas le chiffre des signes du zodiaque!

J'étais donc pleinement réconcilié avec l'avenir, mais pour être d'autant plus mécontent du présent. Au fait, il n'y avait là rien qui dût m'étonner. Quelle puissance invisible pouvait m'enchaîner dans ce misérable Gœttingue! Je m'avisai tout d'un coup, qu'après l'échec que je venais d'éprouver, je n'en demeurais pas moins sans occupation et sans espoir dans ce repaire enfumé. Partons au plus vîte! Partir, c'était bientôt dit; mais où aller? avec quels moyens? c'était la question. Ce *nervus rerum gerendarum*, à l'aide duquel seulement on peut faire agir les aubergistes et les postillons, me manquait totalement; car le paiement des pots cassés et le talent auxiliaire de Levy Mayer le fripier, avaient épuisé mon escarcelle. Quant à revenir à l'abondance égyptienne de la marmite de mon respectable auteur l'apothicaire, mon orgueil ne pouvait me le permettre. Anna Mœrsser, à qui j'aurais pu, en tout cas, être utile pour dresser ses jeunes Lapons, était partie et déjà loin. Pistorius avait quitté depuis long-temps l'université; je n'avais plus rien à attendre de mes protecteurs, d'autant plus que le huitième et le neuvième étaient les seuls qui m'eussent donné quelque chose, et que quelques-uns des autres m'avaient fait des promesses.... Enfin, ma situation était triste; de plus, je ressentais les symptômes de cette maladie morale qui a infecté de tant de mauvais comédiens les théâtres d'Allemagne, à savoir que je ne pouvais plus m'appliquer à aucune étude sérieuse, que je n'avais rien à perdre, et que ma tête ressemblait à une bibliothèque bouleversée, où toutes les matières gissent amoncelées, incomplètes et sans ordre. Il ne résultait de tout cela qu'une fièvre intellectuelle où la vanité et la paresse se succédaient comme la chaleur et le frisson, et qui me rendait, dans mon impuissance, fort mécontent de moi-même et des autres.

Fatigué de ces tristes réflexions, je me laissai machinalement aller à lire le morceau de papier imprimé du dernier cornet de tabac qui m'eût appartenu; c'était un fragment du *Correspondant impartial de Hambourg*, où se trouvait un article de Londres, dont voici les paroles : « L'art est, après le Dieu de la guerre, le seul qui mène aujourd'hui à la fortune; le fier Breton, surtout, en fait grand cas, et le paie plus cher que ne le font les autres nations. Clementi est devenu chez nous riche comme un puits, et tout récemment encore, la ravissante Catalani a encaissé, dans un seul concert, 2,000 livres sterling. On ne peut nier, sans doute, que cette voix puissante, unie aux attraits et à la grâce d'une si belle figure... » Ici avaient passé les ciseaux avares du boutiquier qui me privèrent du reste. Mais les mots art, Catalani, Hambourg, tombés dans mon âme comme un éclair dans une cave, y allumèrent l'incendie du désir le plus dévorant.

Un frère aîné de mon père vivait à Hambourg d'une façon très-confortable comme musicien de la ville. Après s'être brouillé avec mon père, il ne s'était jamais inquiété de nous : dans notre famille on parlait rarement de lui, et dans ces occasions on lui attribuait les singularités les plus étranges. Peu importait : c'était là qu'il fallait aller, là que le musicien de ville devait être le premier étage de mon échafaudage de fortune, pour arriver ensuite à métamorphoser mes marcs de Hambourg en guinées de Londres. Avec mon talent, je devais atteindre une hauteur gigantesque, et alors, je la verrais en face, celle qui accaparait pour elle seule toute l'admiration, celle vers qui m'entraînait une indicible curiosité. La renommée devait me servir d'avant-courrière, à moi, admirable chanteur et compositeur, dont les ouvrages éclateraient alors dans toute leur beauté. Qui sait? je serais un jour appelé, sans être connu d'elle, à lui accompagner un de mes airs, et me perdant dans les caprices les plus éblouissants de l'improvisation, elle m'enlevant dans la sphère la plus élevée de l'enthousiasme, et me reconnaissant ensuite à des indices de sublime originalité, ce moment déciderait entre nous deux une de ces unions commandées par l'art et par le cœur.

Je m'étais exalté à tel point que tout moment me parut perdu, qui n'était point employé à l'exécution de ce beau plan.

Tous mes livres volèrent chez le bouquiniste, et furent (en terme d'étudiant) *lavés*, ma collection de perruques trouva son homme et même un chaland dans un coiffeur; je fis de l'argent avec mon vieux coffre fidèle, avec mon mince mobilier et mon linge; je ne gardai que ma guitare, et pus dire fièrement : *omnia mecum porto*. Je déposai sur une table des lettres pour mes chers Manichéens (créanciers), avec invitation de s'adresser à l'oncle de Hambourg; et quand scintilla l'étoile du soir, je mis ma guitare en sautoir, mon bonnet sur l'oreille et me disposai à faire route comme un vrai troubadour, ou si vous voulez, comme une fleur modeste repliée en elle-même et inconnue, une sentimentale violette, par exemple. En me retournant encore une fois sur le seuil pour regarder dans cette chambre qui avait servi d'étui à tant d'étranges choses, j'aperçus, non sans émotion, sur le poêle, le bocal ou logeait mon ancienne favorite, mon baromètre aquatique. Le pauvre petit poisson me venait de mains chéries, des mains habiles, délicates, caressantes et impies de la noble damoiselle Amélie. Bref, je ne pus me résoudre à laisser ainsi la loche, dût-il m'en arriver malheur, ou tout au moins grande gêne pendant le voyage. Allons! viens, pauvre maussade avec ta petite moue prophétique, lui dis-je; tu m'assigneras ma tâche, et en mainte occurrence tu me serviras de symbole régulateur, toi avec qui j'ai déjà tant de ressemblance. Tu as la vie dure et moi aussi; autrement existerais-je après le cinquième chapitre. Tu ne peux nager, ni moi non plus, car je suis toujours resté au fonds. Mais mon printemps va commencer, et je m'élèverai, comme toi dans cette saison, de la bourbe du désordre jusqu'aux sommets étourdissants de l'art. Dieu veuille que je ne sois pas mangé par mes brochets à moi, je veux dire, les journalistes. Je promets d'ailleurs qu'aucun professeur ne me prendra plus à l'hameçon.

Tous ceux qui ont lu mes aventures comprendront sans peine que j'étais dans un état d'exaltation qui répugnait au spectacle de la vie ordinaire, et me faisait rechercher la solitude pour donner libre carrière à mes rêves artistiques : j'évitai donc les villes et les citadins; la cabane silencieuse du paysan m'attirait de préférence; et dans le ramage des oiseaux, dans le murmure des eaux babillardes, je croyais pouvoir dérober à la nature le secret de ses mélodies. Puis tout d'un coup je me mettais à regretter de n'avoir pas dirigé mes études anatomiques vers la structure du larynx et des autres organes de la voix, ou tout au moins d'avoir préféré mes tristes succès de versification au rare avantage d'être membre d'un concert d'amateurs. Et même cette dernière voie de progrès paraissait rocailleuse et dure à ma nature qui tournait considérablement au doucereux et à la délicatesse; je ne voulais plus entendre parler de musique instrumentale, de combinaisons harmoniques et d'effets. La voix, rien que la voix, c'était là ce que caressait ma fantaisie. Malheureusement je n'en avais pas du tout; mais une foi inexplicable à quelque grande révolution de tempérament qui devait nécessairement améliorer mon organe, et surtout une confiance illimitée dans la puissance irrésistible de ma sensibilité, m'aveuglaient complétement sur ce point. J'étais monté à un diapazon tellement élevé que mon épanouissement sentimental tint bon contre les plus grossières réalités de la route. Les fatigues pénibles de mon pauvre voyage artistique, les aventures qui s'y rattachèrent, les lits de paille et autres circonstances frugales me ramenaient en vain dans la prose la plus prosaïque. Il est vrai que c'a toujours été un trait distinctif de mon caractère, d'être entraîné vers d'autres objets que ceux auxquels me conviaient la nécessité présente et le bon sens. Ce dut être un spectacle, ou pour mieux dire un opéra singulièrement curieux que celui que je donnai aux passants par mon débordement en chants et en hymnes sublimes, à la louange de ma divine Catalani qui occupait toutes mes pensées. Les paroles me gênant un peu, par l'excellente raison que je n'en avais pas de toutes faites et que je dédaignais d'en faire, je composai des airs entiers sur le premier mot italien bien sonore qui me venait à la pensée. Aussi quel vaste champ s'ouvrait à mon audacieuse fantaisie! tout nageait autour de moi dans un océan de musique. Les allées étaient des gammes doubles, le ruisseau un trait, la fumée tournoyante de la cheminée un trille serré, et les fleurs, que parlé-je des fleurs? Je respirais tous les tons et les modes, j'entendais tous les parfums. Ajoutez que c'est un besoin inhérent à mon naturel de m'attacher avec amour à un être quelconque, et que cette soif affectueuse se portait tout naturellement vers la pauvre petite loche qui avait une part de mon adoration toujours croissante pour ma chère Catalani.

(*La fin au prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Actéon, opéra-comique en un acte, de MM. Scribe et Auber.

(Première représentation.)

Un feuilletoniste, je ne sais lequel, prétendait un jour qu'il aimerait mieux se faire arracher une dent, que de rendre compte

de la première représentation d'un opéra comique ; je crois que si ce dédaigneux aristarque eût assisté comme nous à l'apparition d'*Actéon*, comme nous aussi il eût dit : J'aimerais mieux me faire arracher deux dents, (pourtant il ne m'en reste guère), qu'un feuilleton là dessus. Et voyez mon malheur, c'est le feuilleton qu'on m'arrache. Aussi dois-je me tenir en garde contre ma mauvaise humeur, et repousser toute expression sévère sur une œuvre pour laquelle je n'éprouve pas un enthousiasme bien vif, je l'avoue, mais qui n'en plaît pas moins à beaucoup de gens. D'ailleurs, cette production se trouve placée dans une circonstance tellement exceptionnelle, les auteurs ont fait, chacun à sa manière, un tel tour de force en écrivant *Actéon*, que cette considération devrait seule suffire pour amener sous ma plume, les phrases les plus mielleusement laudatives, au lieu des vérités qui pendent à son bec.

Enfin, commençons ; nous verrons bien ce qui adviendra de ce mélange de dispositions bienveillantes saturées de mécontentement.

M. Scribe est un homme de beaucoup d'esprit ; il a fait une foule de vaudevilles charmants, pour les Variétés, le Vaudeville, le Gymnase, le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique et le Grand-Opéra, il vient de faire un discours académique, il fait même des ballets. Il a réussi dans tous les théâtres, au théâtre des Quatre-Nations, aussi bien qu'à celui du boulevart Montmartre ; seulement, il n'a pas osé dire dans son discours, comme dans son premier vaudeville, l'*Ours et le Pacha* : « Je veux que tout le monde s'amuse, ceux qui ne s'amuseront pas seront empalés. » Peu d'auditeurs eussent été assez téméraires pour en entendre davantage, d'autant plus qu'il n'est pas d'usage de s'amuser à l'Académie. Revenons à mon sujet, l'Opéra-Comique, où l'on ne s'amuse guère non plus, mais où l'on ne court pas risque au moins d'être empalé pour ce fait. M. Scribe donc, après avoir écrit un nombre immense de pièces, avenantes, piquantes, pimpantes, chantantes, dansantes, coquettes, proprettes, fluettes, joliettes, parées, pommadées, satinées, parfumées, d'un goût divin et superfin, s'ennuyant un beau jour d'avoir toujours de l'esprit de la même manière, s'est avisé de persuader à M. Auber qui, par les mêmes causes, se trouvait absolument dans les mêmes dispositions, de changer de rôle avec lui, pour composer un opéra ; M. Scribe fera la musique, les paroles sortiront de la plume élégante et spirituelle de M. Auber. Il faut convenir que l'idée était originale et qu'elle ne pouvait manquer d'être bien accueillie de celui des deux collaborateurs qui ne l'avaient pas eue le premier ; d'autant plus que si l'autre eût attendu quelques jours seulement, la sympathie de ces deux esprits est telle, qu'il ne l'eût eue que le second. (J'espère que voilà de l'amphigouri ; mais, que voulez-vous, ma tête est toute bouleversée par cette étrange révolution dont je viens d'être témoin, qui a fait de M. Scribe un musicien, et de M. Auber un poète.) Une fois donc les rôles intervertis, M. Scribe s'étant mis à son piano et M. Auber à son secrétaire, voici ce qui en advint.

LA PIÈCE.

Je serai bref. Un prince Aldobrandi est marié, amoureux, jaloux et ridicule au point d'enfermer sa jeune femme dans une maison de campagne, où aucun homme ne peut pénétrer ; le prince l'a expressément défendu. Il y a bien une demi-douzaine de jeunes filles assez gentilles, une petite cousine et même un jeune page, qui font de leur mieux pour distraire la belle recluse ; mais ni les unes ni l'autre ne peuvent y parvenir. Pour se désennuyer, la princesse se livre sans réserve à son goût pour les arts ; elle peint ; elle a commencé un magnifique tableau, représentant la chaste Diane entourée de ses nymphes, surprise par Actéon...

. . . . dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher.... *au bain.*

Il ne manque plus qu'un personnage, c'est celui du jeune chasseur. Le modèle a manqué jusqu'alors par l'obstination d'Aldobrandi à ne laisser entrer aucun homme au château. Vous me direz que le page aurait bien pu poser pour madame la princesse, et que cette difficulté n'est point assez motivée pour être admissible comme nœud de l'intrigue ; je me le disais bien aussi : mais au moment même où je me faisais cette observation, le prince Aldobrandi, que la même idée obsédait sans doute, et dont le désir de voir le page contribuer à la composition d'Actéon n'était pas des plus vifs, s'avise de congédier notre chérubino, en lui annonçant qu'il ira poser dès ce soir dans les antichambres du roi de Naples. Madame la princesse est un peu contrariée, car elle avait son idée, bien qu'elle n'en eût fait part à personne, et cette idée, elle tenait à la mettre à exécution. Le page est bien plus triste, son idée, à lui, étant encore plus arrêtée que celle de madame la princesse. Pendant qu'ils consultent pour conjurer l'orage qui menace l'existence d'Actéon, un autre événement vient faire diversion à leur inquiétude. J'ai dit en commençant qu'il y avait une cousine de la princesse. Cette jeune et intéressante personne est aimée du comte Léoni, le voisin de campagne du comte Aldobrandi ; elle l'aime à son tour, c'est trop juste ; mais la défense du prince est si formelle que notre malheureux soupirant ne trouve d'autre expédient pour entrer au château que de se déguiser en aveugle, et de venir chanter sous les fenêtres de celle qu'il adore. On l'introduit, en faveur de sa cécité, et grâce à l'aveuglement d'Aldobrandi, qui ne sait pas que c'est un vieux moyen usé jusqu'à la corde. Après que notre aveugle a chanté une foule de chansons avec accompagnement de flageolet (c'est-à-dire, entendons-nous, le flageolet ne joue qu'avant et après le chant ; le comte Léoni ne possède pas le secret des pasteurs de l'antiquité qui, au dire de mon professeur de troisième, chantaient et jouaient de la flûte en même temps) ; après donc que l'aveugle amant a joué une foule de solos de flageolet, accompagnés de chansons, ne voilà-t-il pas la princesse qui s'avise de le demander pour modèle de son Actéon. Il n'y voit pas, sa présence ne saurait donc effaroucher la pudeur de la chaste Diane, ni celle de ses nymphes. En effet, Léoni dépose son galoubet, et vient, entre deux touffes de roses (de ces fameuses roses de l'Opéra-Comique), présenter sa tête encore désarmée aux pinceaux délicats de la princesse ; mais, et c'est ici qu'est l'intérêt de la scène, Diane, c'est la jeune cousine qu'aime Léoni ; elle est, aussi bien que ses nymphes *dans le simple appareil*, et vous concevez quels regards notre aveugle doit jeter sur les charmes de celle qu'il adore, ainsi présentés à son admiration sans l'intermédiaire d'aucun voile jaloux..... Pendant le temps que Léoni emploie si bien, le pauvre page, qui doit partir le soir même, a trouvé le moyen de se glisser au salon de peinture pour faire à la princesse ses adieux ; il se cache également derrière une touffe de roses. L'aveugle l'aperçoit, et furieux qu'un autre homme ait l'audace de porter les yeux sur une scène où sa belle maîtresse joue un tel rôle, il oublie le sien et s'écrie : «Gare au page.» Le page, croyant découvrir un rival, réplique

par : « Gare à l'aveugle. » Les nymphes éperducs veulent se cacher sous les eaux, ou tout au moins se voiler avec leurs longs cheveux; mais rien de tout cela n'est à leur disposition, et les voilà réduites à se voiler tout simplement avec leurs larges mains. Aldobrandi accourt aux cris de ces colombes pudibondes : il y mêle les siens; il tire son stylet; il va en frapper Léoni, mais celui-ci, qui a bon bras et bon œil, le désarme sans peine. On s'explique; il ne s'agit pas de la princesse; Léoni ne fait la cour qu'à sa jeune cousine, dont il demande la main *incontinent*. Aldobrandi, trop heureux d'en être quitte pour la peur, accorde tout, on s'embrasse, et cela finit. Seulement avant de finir, Léoni, jaloux sans doute de mettre le plus tôt possible des exemples de vertu sous les yeux de sa fiancée, invite le beau page au bal qu'il donnera le soir, en lui faisant entendre que c'est une consolation qu'il lui réserve, et qu'il pourra facilement, malgré le mari, faire à la princesse ses adieux.

A la rigueur, ceci n'est point mal pour un musicien. Je sais bien que si M. Scribe eût écrit les paroles au lieu de la musique, il ne se serait certes pas contenté d'une intrigue aussi pauvre, il n'eût pas employé d'aussi vieux moyens; il n'aurait assurément pas fait du prince Aldobrandi un personnage aussi volontairement ridicule sans être amusant; il ne lui eût pas fait chanter dzig et dzag à propos de la manière dont il joue du poignard pour défendre son honneur, etc., etc. Mais en somme, comme je viens de le dire, ce n'est pas mal pour un musicien. A présent voyons la musique du poète. Chose étonnante, elle ne trahit en aucune façon l'inexpérience de son auteur; les défauts qu'on remarque d'ordinaire chez les commençants ne s'y font pas sentir, tout cela est écrit avec goût, facilité, élégance même, l'harmonie a du piquant, l'instrumentation est brillante ou pour mieux dire brillantée comme celle de M. Auber; les mélodies sont sémillantes et légères ainsi que la plupart de celles de l'auteur de la Muette; cependant, pour ne pas nous laisser entraîner par l'engouement qu'une circonstance aussi bizarre est bien faite pour exciter, ce sont les seuls points de ressemblance que nous signalerons entre la musique de M. Scribe et celle de M. Auber. Ce dernier n'eût certainement pas accueilli, certaines phrases, certaines formes, certaines coupes musicales qu'on regrette de trouver dans la partition d'*Actéon*. Il se fût bien gardé d'écrire un quatuor syllabique presque calqué sur le fameux morceau d'ensemble de la *Cenerentola* que tous les dilettanti savent par cœur. Il eût sans doute évité de fâcheuses ressemblances entre ses motifs et des airs populaires, comme celle que tout le monde a remarquée entre l'air «souvent un amant ment » et le fameux vaudeville de la Lithographie sur lequel M. Jovial a fait tant de chansons. Mais ce sont là des défauts inévitables dans une première composition; en revanche, dans le milieu de ce même air que je viens de citer, on trouve une sorte de récitation ou de parler musical d'une vérité dramatique, à laquelle M. Auber n'eût probablement pas atteint; il ne fallait rien moins qu'un homme habitué comme M. Scribe à saisir et à exprimer les nuances les plus délicates des coquetteries féminines, pour trouver des accents aussi malignement doux. Le reste de la partition n'a pas produit beaucoup d'effet, malgré la partialité bienveillante avec laquelle l'assemblée écoutait ce coup d'essai musical de son poète favori.

A tout prendre, si l'on me demandait, pour conclure, ce que j'aime le mieux de la musique de M. Scribe ou de la pièce de M. Auber, j'avoue que je serais fort embarrassé, et peut-être répondrais-je comme les enfants, en pareille occasion : j'aime mieux la musique de M. Auber et les pièces de M. Scribe. Parlons un peu de la débutante. Cette jeune fille a beaucoup de talent, c'est incontestable. Elle vocalise avec une facilité prodigieuse, ses ornements sont du meilleur goût, sa phraséologie est toujours distinguée et nette, son organe, qui rappelle d'une manière étonnante celui de Mme Damoreau, est un peu plus faible peut-être, mais non pas moins pur ni moins velouté; jamais on n'a chanté de la sorte à l'Opéra-Comique, et, découragées par l'apparition d'un tel phénomène, les cantatrices du cru y chanteront plus mal que de coutume. La débutante ressemble même à Mme Damoreau par les traits du visage, si ce n'est qu'elle paraît un peu plus jeune que cette charmante actrice, et, favorisée sous le rapport de l'embonpoint, on pourrait aisément prendre l'une pour l'autre. Voici qui pourrait servir à se garantir de la méprise : Mme Damoreau a toujours eu un jeu froid, à la vérité, mais c'était à l'Opéra et au théâtre Italien que ce défaut lui était reproché; c'était dans des ouvrages chantés d'un bout à l'autre et dans lesquels, par conséquent, le drame n'occupait que le second rang, qu'elle se permettait de négliger ainsi l'action; à coup sûr Mme Damoreau eût montré, dans le dialogue d'un opéra comique, plus de vivacité, plus de mordant, plus d'entrain, sinon plus de grâce, que la débutante. Mme Damoreau a une immense habitude du théâtre, elle y est à son aise comme dans son salon, et ne montre jamais par conséquent l'espèce d'embarras timide que nous avons remarqué chez la débutante, dans certaines scènes qui exigeaient les qualités contraire. Toujours est-il, et nous nous plaisons à le répéter, que la jeune personne, dont il est question, possède un des plus beaux talents de vocalisation qu'on puisse trouver en Europe; que si elle n'égale pas Mme Damoreau, c'est que la *prima donna* de ce nom, tant applaudie naguère à l'Opéra, ne pouvait être égalée que par elle-même; à la vérité nous craignons que ce talent, tel qu'il est, et n'eût-il pas même la chance de grandir encore en s'acclimatant au théâtre de la Bourse, ne soit plus nuisible qu'utile aux intérêts dudit théâtre, puisque cette méthode si savante, ces sons si purs, cette musicalité de haut lieu ne pouvant manquer de faire révolution, vont rompre évidemment l'ensemble de son exécution vocale, et qu'à l'avenir il faudra nécessairement considérer les cantatrices *d'avant la révolution* comme des satellites sans gloire de l'astre brillant qui vient les entraîner dans son orbite. Une seule, Mlle M*****, n'y perdra rien, elle sera toujours la Lune. — . .

. . . . . .

O mon Dieu! que me dites-vous?... c'est Mme Damoreau elle-même qui est la débutante! la musique serait de M. Auber et la pièce de M. Scribe!... Ils n'auraient ni l'un ni l'autre rien changé à leurs habitudes, rien tenté de nouveau?... — Absolument rien. — Peut-on mystifier ainsi un homme simple! C'est mon voisin d'orchestre qui m'a gratifié de ces gasconnades. Et moi de le croire bonnement!... Ah! je me fais vieux, je le vois bien. Ma foi, ce n'est pas ma faute; ce qui est écrit est écrit. J'ai raconté les impressions reçues sous l'influence de cette triple erreur, le lecteur en tirera les conclusions qui lui paraîtront naturelles. Quant à moi, persuadé que je n'ai plus rien de mieux à faire, je remets mes besicles dans leur étui, je jette au feu ma folle plume, et je renonce à la critique pour aujourd'hui.

UN VIEILLARD STUPIDE,
qui n'a presque plus de dents.

ROYAL

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Ces magnifiques solennités musicales ont été sur le point d'être supprimées tout-à-fait, grâce à la rapacité du fermier du droit des indigents, qui, s'appuyant sur le texte d'une loi spoliatrice telle qu'on n'en faisait pas même aux temps féodaux, voulait prélever le *quart-brut* des recettes. Heureusement qu'il est avec la loi, comme avec le ciel, comme avec la justice, comme avec les brigands, des accommodements, et grâce à une puissante intervention, ces messieurs, si âpres à la curée pour faire l'aumône avec le bien d'autrui, ont daigné se contenter de la modeste somme de cent soixante francs par concert, pour l'acquit de leur conscience. En conséquence Beethoven, Mozart, Haydn et Weber nous ont été rendus : voilà ce qu'on appelle la liberté des arts chez nous, voilà en quoi consiste l'égalité des artistes devant la loi, c'est dans cette mansuétude sans pareille que les musiciens trouvent une compensation à tous leurs travaux, à toutes leurs peines, à leurs misères réelles, à leurs souffrances de tous les jours. Louange à Dieu et à Mahomet, son prophète! — Pardon, je me croyais chez les Arabes ou chez les Turcs tout au moins. Les musiciens d'orchestre ont sept ou huit cents francs par an pour jouer dans nos théâtres si richement subventionnés. — Eh bien est-ce un malheur? — *Non, non, vous leur fîtes, seigneur, en les prenant, beaucoup d'honneur.* Si ces mêmes artistes, animés de l'amour du beau, se réunissent en société pour exécuter les chefs-d'œuvre de l'école moderne, objets de leur admiration; si, pour faire partager plus sûrement cette admiration au public, ils emploient un temps précieux en répétitions fatigantes, en études minutieuses et pénibles, s'ils dépensent ainsi d'avance, par la perte de leurs leçons et de leurs autres travaux habituels, le misérable bénéfice que les recettes auraient pu leur rapporter, n'ayez pas d'inquiétude, messieurs les fermiers des indigents sont justes, ils sont doux, ils sont bénins; ils pourraient prélever le quart du produit brut de chaque concert. Les députés de la nation, les représentants de la France, les Mirabeau, les Foy, les Benjamin-Constant de Quimper-Corantin et de Brives-la-Gaillarde, les y autorisent; le texte de l'intelligente loi à la main, ils pourraient aller faire vendre les meubles des musiciens qui se refuseraient à cette légère rétribution, ils pourraient enfoncer les portes du Conservatoire, imposer silence à Beethoven et traîner à Ste-Pélagie ses interprètes récalcitrants; eh bien! non, ces messieurs savent vivre, ils ne vendront ni les pupitres, ni les instruments, ni le lit des musiciens; ils ne les feront condamner ni à la prison, ni au carcan, ni à la déportation, ni aux galères; on ne les obligera pas à mettre leur progéniture aux enfants trouvés, leur habit neuf en gage, leur femme dans les chœurs de l'Opéra-Comique ou du Théâtre-Italien; rien de tout cela n'arrivera, grâce à la générosité héroïque et romanesque de ces bons messieurs. Admirez donc! la société des concerts ne sera imposée que de cent soixante francs par séance. Cent soixante francs! entendez-vous? —Qu'est-ce qu'une pareille bagatelle quand on a huit cents et jusqu'à mille livres de rentes. Si les artistes du Conservatoire n'étaient pas imposés pour leur musique, comme les marchands de Poissy pour leurs bœufs, ceux de la Râpée pour leur vin, et ceux de Montmartre pour leur bois et leur charbon, ils se trouveraient au pair à fin de compte; ils n'auraient à peu près rien gagné à leurs six concerts, que le plaisir d'entendre et de faire entendre de sublimes productions, mais au moins ils n'y auraient rien perdu; ce qui est beaucoup. N'importe, répétons en fidèles croyants: Cela n'était pas écrit, louange à Dieu et à Mahomet son prophète! les Agas du Bazar des indigents, ne demandent que 960 fr. par an. Le concert de dimanche dernier a été accueilli avec un plaisir d'autant plus vif, que, pour les raisons dont je viens de parler, on avait craint un instant de perdre à tout jamais la plus belle de nos institutions musicales. En se retrouvant encore dans la vieille mais excellente salle des Menus-Plaisirs, on se félicitait de n'être pas privé des douces émotions qu'à la même époque on y avait éprouvées depuis tant d'années. C'était une victoire, une fête; on se serait embrassé volontiers en signe d'allégresse, comme des passagers miraculeusement échappés à des pirates barbaresques.—La séance s'ouvrait par une symphonie, inconnue à Paris de M. Tagelsbeck. Le premier morceau, sans contenir rien de bien nouveau, nous a paru d'une facture franche, et savante, les idées y sont bien mises en lumière, tout s'y dessine nettement; il y a peut-être abus des imitations et des formes canoniques. Pour le second, l'adagio, nous avons eu beau faire pour y découvrir quelque chose de saillant, nous n'avons pu y voir qu'un travail froid et pénible, sans forme et sans couleur. Le scherzo ne manque pas de vivacité, mais il rappelle beaucoup trop les scherzi de Beethoven, et en particulier celui de la symphonie en *re* (la deuxième). Le finale ne m'a laissé aucun souvenir et je n'en saurais parler sciemment. L'auteur de cette symphonie est un musicien habile, qui manie avec facilité toutes les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, il a beaucoup étudié les grands modèles et il les imite souvent avec bonheur; son style cependant nous a paru pécher surtout par le défaut d'élévation; sa mélodie est rare et peu distinguée; pour résumer notre opinion, nous dirons : c'est de la bonne musique scolastique, mais rien de plus.

Le *Motet* du vieil Haydn, qui succédait à l'œuvre de M. Tagelsbeck, est une magnifique composition pleine de force, et fraîche comme au jour de sa naissance. Elle se divise en deux parties bien distinctes, l'une éclatante et pompeuse, l'autre d'une douceur extrême au contraire, et riche de détails ravissants. La phrase en canon à l'octave, présentée par les basses, puis reprise par les soprani, est surtout d'une grande élégance. Ce morceau a été fort applaudi.

Alors s'est présenté le jeune pianiste allemand, M. Thalberg; seul, en face de ce redoutable public du Conservatoire, sans orchestre, sans aucun accompagnement, sans musique même. Voilà le virtuose dans toute la force du terme; sûr de sa mémoire, sûr de sa musique, sûr de son talent, sûr de lui-même enfin, modeste cependant, et d'autant plus réellement modeste qu'il ne demande qu'à son instrument les moyens d'émouvoir ses auditeurs. M. Thalberg, dès les premières mesures, s'est montré un des trois ou quatre grands pianistes de l'Europe; après quelques développements, il s'est emparé complétement de l'assemblée et l'a promenée haletante, de merveilles en merveilles, jusqu'au dernier accord où cet immense enthousiasme, si péniblement contenu, a enfin éclaté. La salle en tremblait. Je n'ai jamais vu que Listz produire un effet pareil. Ces deux talents, cependant, n'ont point ensemble de rapports sur lesquels il soit possible d'établir une comparaison sérieuse. M. Thalberg est plus calme, moins audacieux que M. Listz, les difficultés qu'il exécute sont d'une nature moins éclatante, harmoniques plus que mélodiques. Ses broderies, toujours fines et d'un ton imprévu, se rapprochent plutôt des bonds capricieux, des charmantes mutineries, des folâtreries spirituelles de Chopin, si justement nommé le Trilby des pianistes. Quant à son mé-

canisme. il n'est personne qui ne l'ait de prime abord reconnu prodigieux. L'usage fréquent qu'il fait de deux doigts de la de la main droite (l'annulaire et le petit), pour des chants et même des traits de la plus grande rapidité, pendant que les trois autres exécutent des accompagnements fort compliqués, autorise presque à dire, que M. Thalberg a trois mains au lieu de deux. Félicitons la société des concerts, d'avoir enfin oublié la sévérité du réglement, qui, jusqu'à présent, n'avait pas permis aux virtuoses étrangers de figurer dans ses séances; cette mesure générale pouvait avoir d'excellents motifs, mais en tout cas, elle nous aurait privés cette fois du plaisir d'entendre M. Thalberg, et c'eût été cruel.

Après un assez long entr'acte, pendant lequel l'assistance essayait de retrouver un peu de calme, les chœurs sont revenus, et la grande scène d'*Idoménée*, de Mozart, supérieurement exécutée, a obtenu un succès d'un autre genre, un succès d'attendrissement porté jusqu'aux larmes..... Mozart..... Raphaël !.....

Manibus date lilia plenis.

Quel miracle de beauté qu'une telle musique !... Comme c'est pur ! quel parfum d'antiquité ! C'est grec, c'est incontestablement grec, comme l'*Iphigénie* de Gluck, et la ressemblance du style des deux maîtres est telle dans ces deux ouvrages qu'il est vraiment impossible de retrouver le trait individuel qui pourrait les faire distinguer.

La symphonie en *la* de Beethoven, ce riche poème musical qu'on ne se lasse point d'admirer, terminait la séance. L'exécution en eût été parfaite sans un accident qui, au finale, a failli jeter le désordre parmi les violons, et dont je n'ai pas su découvrir la cause. Ajoutons que cette pannique a été de courte durée, l'harmonie s'étant rétablie avec une promptitude remarquable.

Tout était plein, parterre, stalles, loges, amphithéâtre, couloirs. Une députation des jeunes aveugles des Quinze-Vingts, dont on connaît l'amour pour la musique, avait obtenu la faveur de se nicher derrière le théâtre, sur une estrade élevée servant aux travaux des machinistes, et ces pauvres enfants manifestaient leur joie par les plus chaleureuses démonstrations. Ce devait être en effet pour eux, nous le croyons sans peine, un bonheur auquel rien en ce monde ne saurait être comparé.

HECTOR BERLIOZ.

Revue critique.

VARIATIONS BRILLANTES sur *Ecco ridente il cielo*, du *Barbier*, de Rossini, pour le Violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par *Henri Panofka*.

Dans un moment où le monde musical est si pauvre en bonnes compositions pour le violon, nous nous plaisons à signaler une œuvre qui se distingue de la foule des airs variés ordinaires par un mérite réel et une élégante originalité. Ces variations, que nous avons entendues plusieurs fois sous l'archet du compositeur lui-même, offrent aux violonistes l'occasion de développer une exécution brillante, ainsi que les richesses de la double corde et des différents coups d'archet. Toutes les qualités qui distinguent particulièrement la manière de M. Panofka, l'élégance et le goût, se trouvent reproduites ici à un degré peu commun. L'ame ardente du jeune compositeur anime jusqu'aux moindres détails de cette œuvre, et cependant, telle est la marche naturelle des idées, que ces variations sont faciles à exécuter, même pour les violonistes d'une force moyenne.

La seconde variation est écrite en doubles cordes; elle produit un effet des plus piquants, et elle témoigne, en même temps, de l'originalité du style de M. Panofka. Nous ne trouvons pas moins d'intérêt dans la troisième variation, qui consiste dans un chant aussi simple que noble et passionné, qui se joue sur la quatrième corde. La dernière variation est sans contredit la plus élégante, et le finale est assez brillant pour que ce morceau ne puisse jamais manquer son effet, quand bien même l'exécution n'en serait qu'à peu près satisfaisante. La partie de piano est arrangée avec beaucoup de soin. M. Panofka vient de nous prouver une fois encore qu'il sait écrire pour le violon avec une grande pureté, et en même temps de manière à produire un grand effet, sans cependant avoir jamais recours à ces monstrueuses difficultés, ni à ce charlatanisme trivial, qui déparent tant de morceaux de musique instrumentale.

M. Panofka, qui s'est déjà fait connaître en Allemagne par plusieurs jolis recueils de romances, vient encore de donner une nouvelle preuve de son gracieux talent dans ce genre de composition. Nous ne devons que des éloges à la musique qu'il vient d'adapter à la ballade de la *Paysanne coquette*, paroles d'Emile Pacini, et nous croyons pouvoir prédire un véritable succès de vogue à cette mélodie, si simple, et pourtant si piquante.

MAIXZER.

NOUVELLES.

*** Demain, au Théâtre Italien, au bénéfice de M. Rubini, *Marino Faliero*, de Donizetti.

*** Le monde dilettante s'occupe beaucoup d'un brillant concert qui a eu lieu chez Mme la comtesse Merlin, et où l'on a entendu l'introduction d'un opéra de Marliani *Ildegonda*, et un quintetto final de la *Beatrice di Tenda*, opéra inédit en France, de l'auteur de la *Norma*. Le morceau de Marliani, supérieurement exécuté par des choristes, gens du monde, et par la maîtresse de la maison, douée d'un *soprano* plein de suavité, atteste les progrès de son auteur dans l'art de la composition dramatique. Lablache a eu beaucoup de succès dans une introduction également inédite du *Torquato Tasso* de Donizetti.

*** Mme Tadolini est maintenant à Florence, et va débuter à la Pergola, dans la *Sonnambula* de Bellini.

*** Les cris d'admiration frénétique, les battements de mains, les trépignements de pieds, qui servent de constante ritournelle à tout ce que chante Mme Malibran à Milan, ont un écho dans tous les journaux d'Italie, et nous en enregistrons la *nouvelle*, qui n'a rien de *nouveau*, uniquement pour mémoire.

*** On vient de représenter avec succès, au théâtre d'Amsterdam, le *Dieu et la Bayadère*, où Mlle Ropiquet a dansé le rôle où Mlle Taglioni est si admirable de légèreté et de grace. Qui pourrait nier l'immense supériorité de notre opéra, quand on voit ses plus modestes artistes, dès qu'ils sont transplantés sur un autre théâtre y acquérir l'importance des premiers sujets de notre scène ?

*** Mme Casimir va prendre un congé de deux mois pour parcourir la province. Il est question de monter à son retour une pièce en deux actes, due à l'association d'un auteur spirituel et d'un compositeur qui n'a encore rien produit au théâtre.

*** Madame Damoreau est indisposée depuis la deuxième représentation d'Actéon, dont la recette a été au-dessous de 3,000 francs, tandis que *l'Éclair* attire toujours une foule prodigieuse.

*** M. Georges Onslow vient d'arriver à Paris, apportant un opéra comique en trois actes, entièrement terminé, dont les paroles sont attribuées à MM. de St.-Georges et Planard.

*** Deux artistes allemands, du plus grand mérite, sont également à Paris depuis peu; l'un, M. Lewi, est connu par son admirable exécution sur le cor; l'autre, M. Molique, passe pour un des meilleurs violons chefs d'orchestre de l'Allemagne.

*** M. Eberwein, fils du célèbre maître de chapelle de Weimar, vient d'arriver à Paris.

*** Le dernier concert de l'Athenée musical a été digne de cette institution; la symphonie pastorale de Beethoven a été fort bien exécutée. M. Richelmi a chanté avec le goût et la finesse que nous lui connaissons les romances de Masini et Berat, et M. Lanza, la ravissante *Tarentelle* de Rossini. On a particulièrement applaudi Mlle *Lambert*, cette habile pianiste, qui nous a fait entendre les variations sur un thème du *Pirate*, par Kalkbrenner, et M. Cottignies, qui a joué un concerto pour la flûte avec beaucoup de talent et de bon goût.

*** Le jeune pianiste Delioux, âgé neuf ans, donne concert aujourd'hui, à deux heures, dans les salons de M. Pape.

*** Le concert de Mlle Puggt aura lieu le 15 février, à deux heures, dans les salons de M. Petzold. C'est Mad. Damoreau qui s'est chargée de faire entendre les spirituelles et gracieuses productions de la bénéficiaire.

*** M. Ghys est de retour à Paris; il est complétement guéri de l'ophthalmie qui menaçait de lui faire perdre la vue à jamais.

*** Mlle Mazel, l'une de nos plus habiles virtuoses sur le piano, donnera mercredi prochain, 3 février, à l'Hôtel de Ville, un grand concert dans lequel elle se fera entendre à la fois comme exécutant et comme compositeur, et dont le programme est disposé de façon à piquer vivement l'intérêt des amateurs. —Voici quelques-uns des morceaux qui seront exécutés dans cette soirée : *Variations nouvelles sur un thème original*, composées et exécutées par la bénéficiaire; 1er *trio de Mayseder*, par MM. Tilmant frères et Mlle Mazel; *Solo de cor*, par M. Rousselot; *Solo* de flûte, par M. Folz; duo des *nozze di Lammermoore*, de Carafa; *scena duetto de Roméo*, de Vaccai, chanté par mesd. Boulanger-Kunzé et Batiste; air du *Freischutz*, chanté par M. Hüner; *Deux romances* nouvelles, composées par Mlle Mazel, et chantées par M. Ponchard, etc.

On trouve des billets chez tous les marchands de musique.

*** Mad. Eugénie Garcia, belle-sœur de mad. Malibran, et tout à la fois la femme et l'élève de Manuel Garcia, fils du célèbre ténor, connue seulement jusqu'ici par les succès qu'elle avait obtenus en Angleterre, dans les *festivals* et les concerts, vient de [illegible] son premier début à Novarre, dans la *Sonnambula* de Bellini, de la manière la plus brillante. Les éloges prodigués à cette jeune cantatrice, par les journaux italiens, nous ont paru exagérés jusqu'au moment où notre correspondance particulière est venue en confirmer la plus grande partie. Madame E. Garcia est encore une élève de cette belle école de Garcia, d'où sont sorties tant de notabilités chantantes, et que représentent si dignement à Paris, Mad. Raimbaux, MM. Adolphe Nourrit et Juste Géraldi. C'est une nouvelle fleur ajoutée à la couronne funéraire de l'illustre professeur, c'est un gage de plus de l'habileté de son fils, digne héritier d'un si beau nom.

*** La société philharmonique poursuit toujours ses concerts à la salle Montesquieu. On y applaudit plusieurs artistes qui ne sont pas sans distiuction, et un orchestre habilement dirigé par M. Loiseau.

*** Nous entendrons incessamment M. Zani de Ferranti qui arrive chez nous, précédé du surnom de Paganini de la guitare, et dont le talent faisait naguère *flores* à Bruxelles.

*** Une célèbre cantatrice que les dilettanti de l'empire se rappellent encore avec délices et qui partagea leur enthousiasme avec Mme Barilli : Mme Festa vient de mourir à Saint-Pétersbourg, à l'âge de 52 ans.

*** Les quadrilles sur les motifs de *l'Éclair*, arrangés avec le savoir-faire qui distingue M. J. B. Tolbecque, ont été exécutés sous sa direction aux derniers concerts de la Cour, et chez MM. Thiers et Broglie; ils ont excité l'enthousiasme des danseurs.

*** Le célèbre *ténor* F. Ranconi, ci-devant au théâtre Valle à Rome, vient de se fixer à Naples, où il a formé une académie de chant.

*** Mlle Varin, que le Feuilleton a souvent traitée avec tant de rigueur, va retourner à Londres pour y chercher la galanterie française, qui lui a fait défaut en France.

*** Il est question pour Mlle Camoin d'un mariage, à la suite duquel elle déserterait l'Opéra-Comique, pour aller briller au premier rang à Toulouse.

*** Voici à peu près quelle est la décoration du théâtre Saint-James, dont le privilége, consacré à l'Opéra-Comique anglais, vient d'être donné à Londres au célèbre chanteur Braham. Le blanc mat et l'or dominent; le devant des loges supérieures est orné de guirlandes de fleurs qui se détachent sur un fond d'or; la peinture des loges inférieures est dans le style de Wateau. Le plafond semble soutenu par des arches qui en font le tour, et que soutiennent des cariatides. La construction de la salle est conforme aux règles de l'acoustique.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

H. Herz. Op. 83. Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar. 7 50
— Op. 84. Les Étrangères, contredanses variées, suivies d'un galop pour le piano. 7 50

PUBLIÉE PAR L'AUTEUR.

Consul. Études spéciales, pour la vocalisation, avec accompagnement de piano, ... 18 »
— Improvisation à l'harmonie, chœur à trois voix égales. 4 50

PUBLIÉE PAR MATHIEU.

Méthode de chant, pour les enfants, par Joseph Mainzer. Un volume grand in-8°. Prix : 5 fr. 50 cent.

Cet ouvrage, destiné aux écoles primaires et aux pensions, renferme, outre la méthode de chant, de nombreux exercices à une ou à deux voix, avec et sans paroles, et peut servir de véritable grammaire de musique.

L'auteur a déjà publié en Allemagne une méthode qui a été adoptée et introduite dans de nombreuses écoles par le gouvernement prussien, qui, par une ordonnance de 1851, a autorisé les maîtres des écoles primaires à se la procurer aux frais de leurs communes; c'est la meilleure recommandation pour ce nouvel ouvrage, en tête duquel on trouve une préface écrite spécialement pour les enfants, et une instruction aux parents et aux maîtres sur les points suivants :

1. La nécessité d'introduire le Chant dans les écoles;
2. L'influence physique et morale du Chant sur l'éducation;
3. L'âge le plus convenable pour l'enseignement du Chant;
4. L'influence du Chant sur la santé des enfants;
5. Les Chansons destinées à l'enfance;
6. L'enseignement musical dans les écoles d'Allemagne.

A la fin de la Méthode se trouve une collection de chansons d'enfants, à deux voix, dont voici les sujets : le Papillon, le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver, la Fête de ma mère, la Prière avant la classe, la Prière après la classe, le Petit Mendiant, l'Enfant à la fontaine, le Berger, la Bulle de savon, les Adieux de l'hirondelle, Rau-plan-plan, le Mousse, etc.

N. B. MM. les directeurs de pension et maîtres d'école qui prendront six exemplaires, recevront le septième gratis.

Cet ouvrage sera suivi d'une Méthode de chant pour les Écoles de musique, les Conservatoires, dont une partie pour les chœurs, contiendra le chant du contrepoint, de l'imitation, de la fugue, du canon; et l'autre pour les solos, contiendra chansou, romance, ballade, air et récitatif.

Ces diverses méthodes, du reste indépendantes l'une de l'autre, conduiront l'élève depuis la connaissance des notes jusqu'au plus haut degré d'exécution du chant dramatique.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, C. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

5e ANNÉE. N° 6.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG	
fr.		Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 FEVRIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale*, recevront, le dernier dimanche de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—La Loche, conte fantastique de Charles-Marie de Weber (suite et fin).— Bellini et Rossini, par M. Hector Berlioz.—Concert de Mlle Mazel. — Revue critique; par M. J. Mainzer.— Nouvelles.—Annonces de musique nouvelle.

LA LOCHE,

Conte fantastique

DE CHARLES MARIE DE WEBER.

(SUITE ET FIN).

J'espère, lecteur, que tu ne prendras point en pitié ma sensibilité maladive qui se cramponnait avec une sorte de reconnaissance au seul être vivant qui fût à sa portée. Que de fois elle me prévint des orages, comme ses yeux noirs scintillaient amicalement! C'était ainsi que devait briller le regard de Catalani. Et puis il n'est que trop vrai qu'on aime le plus ceux pour lesquels on souffre, et ce n'était pas une petite affaire, je vous le jure, que de porter dans des chemins difficiles, et souvent par une grande chaleur, ce bocal glissant sous mon bras. Je n'en tirai utilité qu'auprès des paysans qui me payèrent mes prophéties météorologiques par quelques rustiques régals. Cela fit que j'accordai une grande confiance à mon poisson : je comptais surtout m'en servir avec avantage auprès de mon oncle de Hambourg.

Pendant que je m'acheminais vers cette antichambre du paradis, je m'aperçus que s'il ne survenait miracle, la porte allait m'en être fermée. Car lorsque j'entrai dans un cabaret de Harbourg pour prendre des forces avant mon passage, je trouvai qu'un traître trou avait laissé partir de ma poche jusqu'à ma dernière pièce de monnaie, et je m'assis tout pensif, fort embarrassé et ruminant à vide.

Les mouvements inquiets du seul chaland qui fût avec moi dans la salle, et qui se levait sans cesse pour aller à la fenêtre interroger le ciel, n'auraient pas suffi pour me tirer de mon stupide étourdissement, si la voix la plus douce d'une jeune fille n'avait résonné en ces termes à l'entrée de la porte à moitié ouverte : « Il fait bien clair là-haut sur l'Elbe, allons, papa, vous pouvez tout mettre en train. — Oui, mais qui diable peut être bien sûr de tout cela, répondit-il : je ne me connais pas du tout en rivières. » Je levai la tête et vis un homme long et maigre, dont les traits repoussants, tiraillés, durs et pourtant rusés, racontaient une existence agitée et aventureuse. Le reste de son extérieur annonçait un amalgame de soldat et de marin. « Je serais, continua-t-il avec un juron énergique, je serais volontiers débiteur de 20 marcs *banco* à celui qui me dirait à coup sûr quel temps il fera demain. — Tope ! » m'écriai-je. Il se tourna fort étonné vers moi, et la propriétaire de la voix douce arriva avec un air de charmante curiosité. Que son regard me toucha ! Catalani devait avoir l'air aussi aimable. « Tope ! répétai-je; je consens à rester ici de

ma personne, comme gage du pari que nous aurons de l'orage demain, comme aussi à vous prédire le beau temps quand il devra revenir, pourvu que vous payiez mon écot pendant ces quelques jours, et que vous me conduisiez ensuite chez un de mes parens à Hambourg, car vous êtes sans doute marin. — Pas tout-à-fait, jeune homme; je suis artificier, et veux faire ici quelques tours de mon métier, ainsi qu'à Hambourg : et celui qui pourrait me prédire avec certitude le temps pendant quelques jours, serait content de moi; et de plus, nous partirions de compagnie. Mais quelle sûreté pouvez-vous me donner? votre bagage n'est pas lourd à déménager, et monsieur l'étudiant farceur, après s'être fait régaler pendant quelque temps, décamperait sans tambour ni trompette. » L'offense et le sang me montant à la tête, me fiant d'ailleurs sur ma loche, je répétai que c'était ma personne même que je donnais pour garantie, et que mon oncle me dégagerait, si je ne prophétisais pas juste. L'artificier fronçant le nez d'une façon ironique se contenta de dire en me regardant : « Allons, la figure n'est pas mal... robuste... bien portant, » et il ouvrit une porte en appelant, pour être témoins du marché, quelques gaillards de même calibre qui chiquaient dans la salle voisine ; puis, avec un air amicalement dédaigneux, il m'envoya tenir compagnie à l'aimable fille, ajoutant que si je prouvais mon talent, ce ne serait pas une trop mauvaise affaire; que si je perdais le pari, la marine n'en serait pas fâchée. Malheureusement, je ne cherchai pas un grand sens à ce peu de paroles, joyeux avant tout d'être miraculeusement échappé à l'embarras le plus cruel, et de me trouver en même temps en face des beaux yeux de la belle Catharina. Je la priai sur-le-champ de faire dans son nom une transposition de lettres pour la rapprocher de mon idéal, et la maligne brunette consentit en riant à s'appeler Catharani.

On m'hébergea d'une façon très-supportable. Le lendemain, qui fut orageux, me valut un triomphe qu'on célébra le soir par un banquet avec accompagnement de punch. J'y eus beaucoup de plaisir, sauf le petit malheur de perdre dans une parti d'ami ma montre, dernier bijou qui me restât. Je ne m'en chagrinai pas : la voix de Catharani-Catalani et mon espoir dans ma loche et dans mon oncle, me maintinrent en belle humeur. Le démon de l'orgueil fit cependant que je reniai le pauvre poisson et son talent, pour accaparer à moi seul la gloire de sibylle météorologique ; la maligne Catharani s'était chargée de veiller sur mon maigre porte-manteau et sur ma compagne de voyage. Pourtant je ne laissais pas d'avoir secrètement l'œil sur les mouvements de mon baromètre aquatique, qui m'inspirait plus de confiance que jamais. Comme il demeurait dans le calme le plus parfait, j'en conclus à une continuité du beau temps le plus soutenu, et je n'hésitai pas à fixer avec la plus grande confiance le jour du feu d'artifice.

L'accomplissement de ma première prophétie m'avait mis en grand crédit. On poussa donc avec activité les préparatifs de toute espèce ; l'honnête compagnie aux figures équivoques fit bombance à compte sur la recette future, et la consommation fut inscrite à la craie. J'éprouvais parfois une grande répugnance à me voir en pareille société; et, pour supporter cette singulière position, il ne fallait pas moins que les yeux et la voix de Catharani, qui me parurent bien plus beaux quand j'eus appris qu'elle avait entendu la Catalani, quoiqu'elle me racontât cette circonstance en termes assez peu artistiques.

Enfin se leva l'aurore pour le jour décisif du feu d'artifice. Je dis l'aurore, mais des nuages gris voilèrent dès le matin le ciel, et par contre-coup le front de mes artificiers. Je n'en demeurai pas moins calme et serein, en dépit de leurs discours inquiétants, car à chaque coup d'œil que je donnais à mon baromètre embourbé, je le voyais paisible et immobile. Je poussai donc avec une impatience fiévreuse aux préparatifs du feu. Cependant le ciel s'assombrit de plus en plus ; les spectateurs se rassemblèrent, les places étaient occupées, quand soudain l'orage le plus violent, accompagné d'une abondante averse, détruisit le chef-d'œuvre et trempa le public qui se souleva pour redemander son argent. Mais la caisse s'était déjà mise par avance à l'abri de la pluie. On tempêta, pesta, jura, vociféra, injuria ; on maltraita les entrepreneurs, et ceux-ci ne manquèrent pas de me repasser avec usure le poids de cette colère multiple. Je fus jeté à terre, chargé d'invectives et de coups, enlevé à la hâte, et grâce à l'obscurité, traîné dans une maison sur l'Elbe, misérable repaire où l'on me poussa dans une espèce de cave que j'entendis solidement verrouiller derrière mes talons.

J'y demeurai long-temps sans conscience de moi-même. Enfin après m'être remis un peu, je fis mes réflexions, et ne pus comprendre de quel droit l'on me traitait ainsi et ce qui allait en arriver. Il me sembla qu'au-dessus de ma tête on s'ébattait et l'on dansait. L'humidité de mes vêtements et l'incommodité de ma nouvelle demeure me devenaient de moment en moment plus insupportables, quand j'entendis la voix flûtée de Catharina qui faisait entendre à la porte des sons miséricordieux : « Je vous plains bien, mon jeune monsieur, mais je ne puis vous être utile. On avait, dès le premier moment, jeté son dévolu sur vous, et vous vous

êtes livré corps et âme aux vendeurs d'hommes, par votre imprudent pari que vous avez répété devant témoins : maintenant rien ne peut vous sauver, et vous partirez avec le premier vaisseau pour les colonies. Après tout, il en est plus d'un qui a fait fortune là-bas, et si vous réussissez, n'oubliez pas l'intérêt que vous portait Catharina. » O loche! maudit poisson, m'écriai-je dans un pédantesque désespoir, c'est à toi que je dois cette affreuse péripétie dans ma destinée. — Comment! votre poisson? mais il est mort. — Mort? — Oui certainement, et pourtant j'en avais eu bien soin; et le jour même de votre arrivée, je lui avais donné de l'eau fraîche, de l'eau de notre puits qui est si belle et si claire. — Hélas! mon Dieu! tu n'as fait que le tuer ainsi, et il était trop naturel que son cadavre me parût calme et paisible. — Ah! ah! ah! s'écria en riant la sirène, c'était donc un poisson qui disait le temps? Oh! comment peut-on avoir confiance dans une pareille bête? — Non, je ne m'y suis jamais fié entièrement... mais c'était lui qu'on avait confié à moi, et je puis dire au moins que j'ai fait pour lui tout ce qui était en mon pouvoir. Mais l'ingratitude est la récompense ordinaire des bienfaits. Et qui sait si tout ce que j'ai fait pour ce poisson ne m'attirera pas les malédictions de mon futur protecteur, qui peut seul me tirer de cette position désespérée? comment? je n'en sais rien. O loche! tu pèses sur moi, comme la plus accablante destinée, et maintenant, me voici mouillé comme toi, comme toi plongé dans la fange et pris au filet de mon éblouissement catalanique! hélas! »

La nuit la plus noire m'enveloppa, j'entendis les ricanements lointains de la fallacieuse Catharani, dans ma stupeur et m'abandonnant involontairement à mon sort, je dis avec un soupir de résignation : « La mort dissout tous les liens; ô loche! que la bourbe te soit légère! »

CHARLES-MARIE DE WEBER.

BELLINI ET ROSSINI.

On vient d'imprimer une brochure traduite de l'italien (je ne dirai pas en français, et pour cause), dans laquelle le parallèle entre Rossini et Bellini est établi et discuté très-sérieusement. Elle a pour objet spécial de réfuter l'opinion émise dans un autre écrit publié à Palerme par M. Musumucci; opinion qui placerait le jeune maestro dont nous déplorons la perte à un rang supérieur à celui qu'occupe Rossini. Cet écrit, par la curiosité bien naturelle qu'il excita, fit parler tout le monde. Les uns y virent la preuve que M. Musumucci était atteint de monomanie; d'autres, loin de le juger aussi sévèrement, penchèrent vers sa manière de voir; ce qu'il y eut d'incontestable, ce fut le débit rapide de la brochure. Sans prendre part en aucune façon à des débats de cette nature, examinons impartialement la réfutation que le Rossiniste adresse à l'adorateur aveugle et sicilien de Bellini.

Il ne peut concevoir, d'abord, comment M. Musumucci a pu se tromper au point de ranger l'un et l'autre maître parmi les génies créateurs. « Nous ne saurions nous expliquer, dit-il, à *quelle source* notre auteur a puisé une telle proposition, puisque ni *rapports particuliers*, ni *feuilles périodiques*, ni examen critique impartial des œuvres de Bellini, n'ont encore *fait connaître* en lui l'homme de génie; ses belles et intéressantes partitions, vives, pénétrantes et *pleines d'harmonie*, tempérées par une mélodie suave et chantante, ne sont pas le produit d'un génie créateur, mais l'élaboration d'un travail étudié. — Et vous, monsieur, répliquerons-nous, pourriez-vous nous dire à *quelle source* vous avez puisé votre opinion, puisqu'enfin d'après vous une opinion doit toujours être puisée quelque part, et qu'on ne saurait s'en former une soi-même. Quel est le *rapport particulier*, ou *la feuille périodique* qui vous *a fait connaître* l'absence de génie dans les ouvrages de l'auteur du *Pirate ?* et pourriez-vous nous expliquer ce que c'est que des *partitions tempérées par une mélodie suave ?* car pour nous, jusqu'à ce qu'un *rapport particulier* nous soit fait là-dessus, nous aurons le malheur de l'ignorer complétement. La capacité du génie humain, dites-vous encore, *ne peut se renfermer dans le général, mais bien dans le particulier;* et celui-là est réputé génie qui dépasse ses limites. — Quelles limites? celles du *général* ou celles du *particulier ? quel particulier ? quel général ?* Est-ce un calembour ?... Nous aurons encore besoin d'un *rapport* là-dessus. Poursuivons. « Et de combien de preuves, ne pourrions-nous pas appuyer notre opinion en faveur de Rossini, pour faire reconnaître en lui le *seul génie de notre siècle ?* — (Oh! monsieur, vous disiez tout à l'heure qu'on avait accusé M. Musumucci de monomanie, nous n'en dirons pas autant de vous, tant s'en faut, car les médecins n'ont encore fait aucun *rapport* là-dessus, mais nous irons jusqu'à vous accuser de distraction ou, si vous voulez, de défaut d'érudition dans l'histoire contemporaine de la musique. Auriez-vous par hasard entendu parler d'un nommé Beethoven, qui a fait un opéra intitulé *Fidelio*, et une foule de compositions instrumentales qui dépassent fièrement les *limites du particulier ?* Il est de notre siècle celui-là cependant, et je vous assure qu'il y a des milliers de *feuilles périodiques* et de *critiques impartiales* qui *le font connaître*

comme un géant, dans la main duquel Rossini et Bellini pourraient tenir ensemble fort à l'aise. Connaîtriez-vous tant soit peu deux autres Allemands, dont l'un a écrit le *Freischütz*, et l'autre *Robert-le-Diable*? Eh bien! je tiens de *bonne source* que Weber et Meyerbeer sont deux hommes de génie, ou du moins qu'ils sont réputés dans les trois quarts et demi de l'Europe, pour avoir dépassé *les limites du général;* ce qui est parfaitement identique selon vous. Il y a bien encore un autre compositeur qui s'est attiré l'éloge d'avoir dépassé dans un ouvrage (*la Vestale*) toutes sortes de limites, mais celui-là est votre compatriote, c'est un Italien, et un apostat par conséquent, puisqu'il a écrit de la musique fort différente de celles qu'on admire en Italie; vous ne devez pas lui pardonner un tel crime, cela se conçoit. Aussi je ne vous le nommerai pas. Sans quoi j'aurais pu vous affirmer que l'auteur de cette *Vestale*, qui ne s'appelle pas Paccini, soyez-en bien sûr, a pour admirateurs une foule de musiciens de toutes les nations, qui n'hésitent pas à le proclamer l'un des génies du siècle. Vous voyez donc bien que Rossini n'est pas absolument le seul. — Et pour le prouver, ajoutez-vous, ne suffit-il pas d'énumérer les véritables beautés de la plus grande partie de ses œuvres (et non certainement il ne suffit pas de les *énumérer*, il faut les démontrer, si toutefois le beau se démontre) de rappeler que peu de minutes lui ont suffi (le temps ne fait rien à l'affaire) pour composer la belle symphonie de la *Cenerentola* (c'est de l'ouverture sans doute que vous voulez parler, mais comment prouvez-vous qu'elle soit belle, vous le dites et c'est tout); qu'en trois heures il a écrit une hymne à la gloire de l'empereur (je n'ai jamais ouï dire que cette production eût également servi à la gloire de Rossini); en une seule nuit le troisième acte d'*Otello* (Rossini voyageait peut-être alors aux terres polaires où les nuits durent six mois). Et en vingt jours, la fameuse *Semiramide*. (Il vaudrait mieux prouver encore une fois que la *Semiramide* est fameuse à juste titre, que de parler du temps vrai ou faux qu'a coûté sa composition.) Faudra-t-il citer le pari qu'il a gagné au poète Scribe, gageure où tous les deux ont fait preuve d'une facilité extraordinaire? (Oh! mon Dieu, non, il n'est pas nécessaire de le citer, tout le monde sait que M. Rossini a une facilité incroyable, et qu'il écrit quand il veut aussi vite qu'un copiste.) Parlerai-je enfin de cette espèce de rêverie qui le prend en société, alors que des idées nouvelles assaillent son esprit, qu'il est là appuyé contre le panneau d'un salon, les cheveux hérissés, les yeux ouverts et ne voyant rien (oculos habet et non videbit), n'entendant pas même (aures habet et non audiet) le bruit qu'on fait à dessein autour de lui pour le tirer de cette espèce de somnambulisme; tel ce célèbre Syracusain qui, absorbé dans la recherche de la solution d'un problème, ne put même être tiré de ses profondes méditations par le tumulte d'une ville prise d'assaut.

Ces détails, il nous semble, sont d'une évidence à confirmer tout ce que nous venons d'avancer. N'est-il pas incontestable que son génie est sans bornes? (Oh! cette fois vous vous emportez, monsieur, vous sortez à votre tour des limites *du particulier;* le génie de Rossini, ce génie si rêveur quand il est appuyé *contre le panneau d'un salon*, ce nouvel Archimède, cet admirable somnambule qui reste, en certains moments, les cheveux hérissés, l'œil ouvert sans entendre, et l'oreille au vent sans voir, ce génie immense enfin, qui a franchi d'un bond les limites du *général*, eh bien! ce génie lui-même a des bornes. Voyons, revenez à vous, jugez plus froidement la question; Rossini est un homme divin, je le sais, mais il n'est pas Dieu après tout: là, convenez-en; et s'il n'est pas tout-à-fait Dieu, quelle que soit la distance où il aura laissé derrière lui les *limites du particulier*, il est rigoureusement logique de dire que son génie a des bornes. C'est dur, c'est même cruel pour deux enthousiasmes comme le vôtre et le mien, d'être obligés de reconnaître une aussi prosaïque vérité; mais il ne faut pas moins l'admettre, le génie de Rossini a des bornes.) N'a-t-il pas, c'est toujours l'auteur de la brochure qui parle, renonçant aux routines de l'ancienne école, créé ce *Guillaume Tell* (les ouvrages de Rossini, antérieurs à *Guillaume Tell*, auraient donc été écrits dans les routines de l'ancienne école. C'est étonnant pour un génie sans bornes, qui a franchi les limites *du général et du particulier*) dont l'apparition a fait connaître un homme nouveau dans un même individu, un nouveau génie dans un même homme? Quant à Bellini, on sent que l'art supplée chez lui à ce qui lui manque *rapport* au génie; mais s'il n'est pas assez heureux pour créer un motif, on ne peut disconvenir qu'il ne s'entende à tirer parti de celui qui est tout créé. (*Rapport* à cette opinion, *puisée* sans doute par l'auteur, dans *des feuilles périodiques* qui n'étaient pas rédigées par de bien savants musiciens, nous signalerons les critiques impartiales que nous avons lues, comme s'accordant toutes, au contraire, pour reconnaître chez Bellini, de l'abandon, de la grâce, de l'expression, une mélancolie souvent fort dramatique, en un mot beaucoup de naturel, mais peu de savoir-faire, et une grande inexpérience du métier.) L'ingénieux Bellini (ah! tout à l'heure l'auteur lui refusait à peu près le génie), par un art vraiment magistral, laissant de côté les vieilles routes (c'est-à-dire les routes rossiniennes, l'auteur s'oublie), a voulu s'ouvrir un nouveau chemin à la gloire; et, tra-

duisant avec ses notes la poésie dramatique, il a fait revivre la déclamation et perfectionné encore la liturgie du vieux récitatif, sur lequel, à la fin du XVIe siècle, ont beaucoup travaillé le Caccini, le Corsi, le Rinucei et le Peri. (Quelle invention!) Sous ce rapport, il résulterait que celui qui créa le *Pirate*, ce chef-d'œuvre musical, est de certaine manière supérieur au Pesarese, en cela que l'aventureux auteur de la tant célèbre *Sémiramide*, abusant des dons de la nature (allons, allons, je vois qu'il commence à s'amender, il a trouvé des bornes au génie de Rossini), a terni quelquefois le mérite de ses ouvrages en altérant la pensée du poète, oubliant que la musique est sœur de la poésie. Aussi, sacrifiant celle-ci à la première, loin de les faire avancer de front il les sépare. Il ne faudrait pas conclure de ceci que Rossini ne soit pas initié aux beautés de la musique. (Bon! voilà notre auteur qui a peur à présent qu'on n'accuse Rossini de ne pas savoir la musique. Ce génie universel, ce génie sans bornes, ce génie rêveur appuyé sur le panneau d'un salon!) — Que conclure de tout ceci, car il est temps d'en finir; Rossini, d'après la brochure, est-il supérieur à Bellini, comme musicien, et lui est-il inférieur comme dramatiste? Nous croyons le comprendre. En tout cas, il est parfaitement clair pour nous que le critique n'est pas sorti des limites *du général ni du particulier*, et que pour le remercier, Rossini devrait lui envoyer un exemplaire de la fable de *l'Ours et l'Amateur des Jardins*.

H. Berlioz.

CONCERT DE MADEMOISELLE MAZEL.

Jusqu'ici, Mlle Mazel, tout en se faisant entendre et applaudir dans les concerts publics, se bornait à donner pour elle-même des soirées de souscription, pour ainsi dire privées, et dont l'auditoire ne s'étendait pas au-delà de ses connaissances, et de ses relations personnelles; cette jeune virtuose, se confiant dans les études auxquelles elle n'a cessé de se livrer, a pensé avec raison qu'il était temps d'affronter un concert d'apparat, et la nombreuse et brillante société qu'elle su réunir a prouvé qu'elle avait eu raison. Nous aimons à constater les progrès de cette habile pianiste; son jeu facile, brillant et aussi nerveux qu'on le peut espérer chez une jeune femme, se règle et se polit, et chaque jour s'approche de plus en plus de ce cachet de fermeté, de ce fini d'artiste qui fait les grandes réputations. Malheureusement le magnifique piano de M. Pape, touché par Mlle Mazel, n'avait pas reçu à l'intérieur le dernier poli de l'ouvrier qu'on remarquait au dehors, car un accident survenu à l'ensemble du mécanisme a nécessité la présence et le secours de trois personnes, y compris le facteur, et faillit jeter un peu de froid sur l'exécution du morceau principal du concert. A ce propos, tout en reconnaissant le mérite incontesté de M. Pape, nous ferons observer que ce n'est jamais devant le public qu'un instrument neuf devrait être essayé. Les accidents de l'espèce de celui dont nous parlons, s'ils nuisent quelquefois à l'exécutant, sont toujours funestes aux facteurs : ils sont nécessairement taxés d'inhabileté par les ignorants, et de défaut de soin par les connaisseurs.

Comme nous aurons occasion de rencontrer dans les autres réunions musicales de la saison les artistes qui ont prêté à mademoiselle Mazel l'aide de leur talent, nous renverrons à une autre occasion de dire notre avis sur MM. Tilmant, Rousselot, Lanza, Foliz, Boulanger, Ponchard, etc., nous réservant seulement un mot pour M. Huner, qui a exécuté le bel air du *Freitschütz*; ce jeune artiste est doué d'une charmante voix, qu'on a fort applaudie, et avec raison. Quant à son habileté on n'en voit pas de trace dans son chant, c'est un écolier inexpérimenté qui ne doit de long-temps encore songer qu'à travailler. Que M. Huner se méfie des éloges de salons, une foule d'artistes ont perdu leur avenir pour les avoir écoutés avec trop de complaisance. Il leur faut des conseils, et des conseils sévères.

Revenons à la bénéficiaire: somme toute, Mlle Mazel a dû être satisfaite et des exécutants et de l'auditoire; c'est une bonne fortune qu'une pareille soirée au commencement de la saison.

Revue critique.

Études spéciales pour la vocalisation, par *Isidore Consul*.

Nous ne pourrions compter le nombre des maîtres, tant anciens que modernes, qui ont essayé d'écrire des exercices de chant et de vocaliser, sous toutes les formes imaginables. Souvent il est arrivé que cette branche de composition a été le partage exclusif d'auteurs qui n'avaient reçu de la nature qu'une organisation quelque peu aride et que leur imagination eût abandonnés sans pitié s'ils eussent voulu se lancer dans le domaine de la mélodie. Nous en dirons à peu près autant de la foule prodigieuse des études écrites pour les instruments, et notamment pour le piano. L'*étude* est de mode maintenant dans le monde musical, comme autrefois la queue était de rigueur pour les élégants du dernier siècle, dans une réunion solennelle : et, à la vue d'une foule si innombrable de queues se partageant si également son admiration, un petit maître n'aurait pas éprouvé plus d'embarras pour décerner justement la palme à l'une d'entre elles que nous n'en aurions, nous, à faire notre choix dans le déluge d'études qui nous inonde de toutes parts.

Loin de nous cependant la pensée de vouloir refuser à ce genre de composition une attention sérieuse. Tout ce qui a rapport à l'éducation musicale, tout ce qui se rattache à l'étude de la musique a, plus que toute autre chose, des droits incontestables aux égards et à l'impartialité de la critique. Celui-là peut se glorifier d'une belle et sainte vocation, qui se sent appelé à réussir dans cette branche de l'art. S'il sait remplir sa tâche avec conscience, il peut se présenter hardiment à l'attention publique, il est sûr de voir ses efforts dignement appréciés, au moins par l'honorable minorité que forment les véritables connaisseurs. L'élève d'un artiste joue souvent un rôle important sur la grande scène du monde, tandis que son professeur, ignoré de la société, caché par l'ombre des coulisses, poursuit modestement sa carrière de travail et de résignation. Que la critique s'occupe donc de préférence des ouvrages desti-

nés à l'éducation, et celle-ci ne tardera pas à prendre une direction plus favorable : tel est le point de vue sous lequel j'ai étudié l'œuvre dont je vais vous parler. Il me reste à faire connaître les réflexions qu'elle m'a inspirées.

Ire *Étude.*

La première étude a pour objet d'exercer la voix aux gammes montantes et descendantes ainsi qu'aux intervalles disjoints. La tenue, l'extension, le port de la voix, l'enchaînement d'un ton avec les autres tons, le *portamento* enfin, est le but principal de cette étude. La mélodie de cet exercice est, comme celle de la plupart des numéros suivants, écrite pour une voix de soprano fort élevée. En effet, l'auteur, même dans les passages soutenus, occupe-t-il trop souvent et trop longtemps les élèves dans les régions aiguës de la voix. Les intervalles sont du reste toujours faciles à saisir, quel que puisse être leur éloignement, parce que l'accompagnement de piano ainsi que les changements d'harmonie sont écrits et indiqués avec beaucoup de soin et que la voix se trouve ainsi portée comme d'elle-même jusqu'aux changements des tons en apparence les plus abruptes et les plus opposés.

IIe *Étude, pour la syncope.*

La mélodie de cette étude avec ses notes constamment syncopées, produit un chant noble, pur et mélancolique, dont l'effet serait certain, même dans un morceau de musique dramatique.

Nous en dirons autant du rondo qui se joint au thême et qui passe successivement du ton de *ré mineur* dans celui de *ré majeur*, pour ramener ensuite au thême que nous venons de citer par un passage intermédiaire plein de grace et de fraîcheur.

Sous le rapport mélodique, ce numéro conviendrait mieux à un air pour le salon ou le théâtre qu'à un exercice pour la voix. Cependant l'auteur a plainement rempli le but qu'il s'était proposé, et il a su se montrer constamment fidèle à cette devise qui accompagne son étude pour la syncope : *utile cum dulci.*

IIIe *Étude renfermant l'analyse de tous les accords pour vaincre les intonations les plus difficiles.*

Ce numéro renferme moins de mélodie, et, par une conséquence toute naturelle, il est d'une exécution moins facile. Il exige une étude profonde et, pour mieux dire, une connaissance certaine des accords, sans laquelle il serait difficile d'attraper l'intonation avec certitude. Pour un chanteur qui a la prétention d'être un véritable artiste, il ne suffit pas de remplir sa partie d'une manière satisfaisante ; il ne doit pas se contenter de surmonter les difficultés mécaniques, il faut encore qu'il connaisse la théorie de l'harmonie, il faut qu'il soit en état de rattacher aux véritables accords les mélodies qui lui sont confiées. Ce n'est qu'ainsi qu'il parviendra à être toujours sûr de lui-même, et qu'il pourra avoir constamment la conscience intime de ce qu'il chantera.

IV *Étude pour le genre enharmonique.*

Ce morceau est une nouvelle preuve de ce que nous venons de dire au sujet de la précédente étude. Il est aisé de concevoir quelle supériorité obtiendra un chanteur qui aura donné pour base à ses études musicales la connaissance de l'harmonie, lorsqu'il rencontrera un changement fréquent de modulations. A un tel chanteur, il suffira d'un léger coup d'œil jeté sur sa partie pour être à même de suivre facilement le compositeur au milieu du labyrinthe des combinaisons harmoniques, et il ne craindra pas de s'aventurer avec confiance dans le dédale des passages enharmoniques.

Après plusieurs études sur les passages chromatiques, sur les gammes et les nuances, ainsi que sur les agréments, M. Consul a écrit une autre mélodie simple, religieuse et dénuée de tout ornement : et en cela, il s'est problablement conformé à une opinion que nous ne saurions trop approuver, et qui consiste à croire qu'une exécution large, noble et simple tout à la fois, est bien plus souhaitable qu'on ne paraît le croire généralement. Ce qu'il y a de sûr, c'est que s'il se présente un chant bien simple et bien touchant, on ne s'avise guère de regretter que ce chant ne soit pas orné, mais en revanche on a souvent à regretter le contraire.

D'après ce qui précède, on voit que l'ouvrage de M. Consul se recommande puissamment, non pas tant auprès des commençants qu'auprès de ceux dont l'éducation musicale à déjà pris d'assez grands développements.

Les mélodies sont en général chantantes et pleines de goût. Les accompagnemens sont d'une richesse peu commune et sortent entièrement de la ligne ordinaire. Nous pouvons citer spécialement le n° I comme un véritable modèle sous ce rapport.

J. Mainzer.

NOUVELLES.

*** Si nous sommes privés encore de *la Saint-Barthélemy*, on ne peut s'en prendre qu'aux peintres-décorateurs, qui n'auront terminé leur travail que vers le 20 de ce mois. Le grand jour fixé définitivement pour la première représentation sera le 22 ou 24 février.

*** 9,400 francs ont été le produit de la 145e représentation de *Robert-le-Diable*, et les applaudissements étaient tels, que l'on se croyait à une première audition. Les artistes ont rivalisé de zèle pour produire dignement le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** *La Juive*, d'Halevy, vient d'être représentée avec un succès d'enthousiasme à Francfort. Il est à remarquer que les décorations de ce théâtre sont très-mesquines, et qu'il n'y a point de ballets.

*** On a déjà commencé à répéter le grand ballet si diversement *baptisé*, et que, jusqu'à nouvel ordre, nous désignerons sous le titre du *Diable boiteux*.

*** Dans le *ballet* qu'on a mis à l'étude sous l'un des titres que nous avons annoncés, et dont le cadre rappellera ingénieusement celui du *Diable boiteux* de Lesage, voici la distribution des principaux rôles de femmes : la danseuse, mademoiselle Fanny Elssler; la grisette, madmoiselle Pauline Leroux; et la veuve, mademoiselle Thérèse Elssler.

*** C'est pour le mois de mai qu'on croit pouvoir dès à présent promettre la rentrée de Mlle Taglioni, et le ballet composé pour elle par son père, et dont l'*Éloa* de M. Alfred de Vigny a fourni l'idée.

*** Mlle Taglioni, pour hâter sa guérison si impatiemment attendue, est allée respirer un air plus pur dans le voisinage de la Porte-Maillot.

*** Le poème sur lequel M. Niedermaier écrit une partition pour le grand Opéra a pour titre *Roms et Venise*. On assure qu'Adolphe Nourrit, homme d'esprit et d'imagination en dehors même du cercle de ses habitudes d'artiste, a écrit plusieurs

scènes de l'ouvrage. Le héros de la pièce est un chanteur italien nommé *Stradella*, et le sujet une anecdote célèbre dans les fastes de la musique. Le virtuose avait enlevé la fille d'un grand seigneur, qui envoya sur ses traces deux assassins à gage. Ceux-ci, pour théâtre de leur crime, choisirent une église où Stradella devait chanter; mais bientôt, entendant cette voix si pure, si mélodieuse et si touchante, qui leur semblait le chant du cygne, leur férocité s'amollit, l'attendrissement trouva pour la première fois accès dans leurs cœurs, et chacun d'eux se trouva sous la même impression que le cuisinier ivre de La Fontaine :

Moi, dit-il, que je coupe
La gorge à qui s'en sert si bien!

Et c'est ainsi qu'à force d'ame et de talent, Stradella se sauva lui-même à son insu d'un péril dont rien n'aurait pu le garantir.

*** On assure que Mlle Anetta Brambilla, élève de Bordogni, qui vient de débuter à l'Opéra dans *le Siége de Corinthe*, ne savait pas il y a trois mois un mot de français, et qu'elle a eu à joindre à ses études musicales un cours de langue et de prononciation.

*** Dans un examen qui vient d'être passé à l'Opéra, le directeur vient d'admettre aux débuts une jeune danseuse, élève de Mérante, Mlle Joséphine, qui a fait déjà preuve d'heureuses dispositions sur le théâtre de Londres, où elle s'est dabord fait connaître.

*** Une jeune danseuse, qui s'était fait distinguer au théâtre Nautique sous le nom de Felly, Mlle Blangy, remplace Mlle Duvernay dans *la Tempête*. Eu applaudissant à la gracieuse *remplaçante*, nous annonçons avec plaisir que la charmante *remplacée* est en pleine convalescence, et recommence déjà à travailler.

*** Encore une recrue dans les rangs de l'armée chantante de l'Opéra. Une des meilleures élèves du Conservatoire, mademoiselle Nau, vient d'être engagée à la suite de mademoiselle Flécheux; on prétend que c'est Rossini qui a présidé à l'engagement de cette virtuose, et on donne le même patron à mademoiselle Toméoni, dont les débuts ont été retardés par un léger échauffement. Elle paraîtra pour la première fois dans *le Philtre*.

*** Mme Alexis Dupont a obtenu un congé de huit jours pour aller donner une ou deux représentations au grand théâtre de Rouen, et danser dans le bal de ce théâtre son fameux pas styrien, qui a déjà obtenu tant de succès à Paris. C'est un danseur nommé Alard qui a eu le privilége d'être choisi pour son partner.

*** M. Mira avait contracté pour les bals masqués de l'Opéra un engagement avec l'administration du Cirque, qui devait y faire intervenir, comme divertissement, les exercices des chevaux, au prix de mille francs par soirée. L'autorité s'étant opposée à cette innovation, M. Mira a dû rompre le traité, et se retranche maintenant dans le cas de force majeure contre le procès que lui intentent MM. Franconi, qui lui disent : prenez mes chevaux, comme Lagingeole, dans *l'Ours et le Pacha*, dit : prenez mon ours.

*** Une tentative à la fois ridicule et effrayante vient d'être inspirée par une passion frénétique pour Mlle Grisi. Lundi dernier, pendant le troisième acte de *Marino Faliero*, au moment où la cantatrice allait entrer dans sa loge, elle aperçoit, comme en embuscade près de la porte, un individu dont les déclarations d'amour la poursuivaient déjà depuis quelques mois; elle poussa un cri; un des directeurs, qui fort heureusement l'accompagnait, enjoint à l'inconnu de se retirer. Il obéissait en murmurant quelques excuses, quand l'oncle de la *diva* se met de la partie et entreprend de le sermoner. Alors cette espèce d'Antony tire une épée de la canne qu'il portait, et menace tous ceux qui l'entourent. Une lutte assez vive s'engage, et M. Robert, l'*impresario*, est blessé à l'oreille. Au milieu de cette mêlée si théâtrale par sa cause, survient le commissaire de police, dénouement prosaïque, *Deus ex machinâ* obligé de toute la poésie criminelle de notre époque; et bientôt on apprend que ce chevalier du poignard, véritable *Roland amoureux*, qui pousse la tendresse jusqu'à la folie, s'appelle Dupuget, et est âgé de trente-cinq ans, saison de la vie assez voisine de l'automne pour avoir dû calmer l'effervescence de ses passions délirantes. Au surplus, quelques-uns de nos lecteurs se rappelleront peut-être que Mme Pradher, dans sa première jeunesse (car toute jolie femme a droit d'en compter deux), lorsqu'elle était encore Mlle More, se vit l'héroïne d'une galanterie aussi acharnée et aussi menaçante, dont elle ne trouva moyen de se délivrer que par l'intervention des tribunaux.

*** Il avait été question, pour la seconde pièce de Mme Damoreau, d'un *pasticcio* musical, qui se composait de morceaux de MM. Meyerbeer, Rossini, Halevy, Donizetti, Auber, etc. Ce projet semble être abandonné.

*** M. Gomis travaille à la partition d'un opéra comique en un acte, qui, par suite d'un traité passé entre lui et la direction du théâtre de la Bourse, doit être représenté au plus tard dans le courant du mois d'avril. Il a, dit-on, contracté aussi un engagement ultérieur pour la partition d'un ouvrage en trois actes au même théâtre, indépendamment de celui qu'il doit livrer au grand Opéra en septembre prochain.

*** M. Kalkbrenner, attaqué depuis quelque temps d'une maladie nerveuse, est parti pour la campagne pour hâter sa guérison. Nous espérons que la santé sera bientôt rendue à ce grand artiste, et que nous l'entendrons cette année encore aux concerts du Conservatoire.

*** L'ouverture à grand orchestre d'*un Rêve d'Été*, par *Mendelsohn Bartholdi*, qui avait obtenu l'année dernière un si brillant succès aux concerts du Conservatoire, vient d'être publiée.

*** On parle d'un voyage que Paganini doit faire à Londres au mois d'avril prochain, mais on ne sait pas encore s'il est dans l'intention de s'y faire entendre.

*** Donizetti vient d'être nommé chevalier de la Légion-d'Honneur. Il hérite en quelque sorte de la croix dont on avait décoré Bellini.

*** Le second concert du Conservatoire aura lieu aujourd'hui à deux heures. Deux Symphonies de Haydn et de Beethoven, et un solo de cor de M. Gallay, sont les morceaux les plus intéressants du programme.

*** Au concert donné par M. Maurice Singer, dans les salons de M. Petzold, on a applaudi, outre le héros de la réunion, ses habiles auxiliaires, M. Batta, dans une *Fantaisie* pour le violoncelle, M. Lanza, dans une *Tarentelle napolitaine* d'une gaîté communicative, M. Richelmi, Mme Duflot-Maillard, et Mme Charlet, dans plusieurs morceaux de chant.

*** Mlle Dietz, une des élèves les plus distinguées de M. Kalkbrenner, donnera aujourd'hui, dans les salons de M. Pleyel, un concert qui promet d'être fort intéressant. Voici le programme : — Première partie : 1. *Septuor* de Beethoven, exécuté par MM. Vidal, Urhan, etc., etc.; 2. *Air italien* chanté par M. Géraldi; 3. *Fragment du Concerto en la* de Hummel, exécuté par Mlle Dietz; 4. *Air* chanté par Mlle d'Hennin; 5. *Solo de harpe*, exécuté par Mme Beaudiot. — Deuxième partie : 6. *air* chanté par Mlle ***; 7. *Solo d'alto*, exécuté par M. Urhan; 8. *Évocation des nonnes de Robert-le-Diable*, suivie de *la Jeune fille et la Mort*, ballade de Schubert, chantés par M. Géraldi; 9. *Duo* à deux pianos, de Kalkbrenner, exécuté par Mlle Dietz et M. Thalberg.

*** Bellini, malgré le succès qu'il obtint de son vivant, gagne encore en faveur populaire depuis qu'il n'est plus. Ainsi la *Norma* et *I Capuletti* sont en ce moment exécutés avec un succès de vogue sur les théâtres de six villes d'Italie.

*** Mme Méric-Lalande, cantatrice française, est engagée au grand théâtre de la Scala, à Milan.

*** Mlle Ungher, dont nos dilettanti ont apprécié, pendant sa courte apparition sur la scène Favart, les brillantes dispositions, vient d'être réengagée au théâtre de Palerme, où elle avait obtenu un succès d'enthousiasme.

*** Le chorégraphe Henri met en scène au théâtre de Palerme un grand ballet d'action, intitulé *le Siége de Calais*.

*** Un élève de Zingarelli, le jeune maestro Stabili, vient de

donner au théâtre Saint-Charles, à Naples, un opéra nouveau intitulé *Palmira*, au succès duquel a puissamment contribué Mme Ronzi.

*** Le théâtre Valle, à Rome, se dédommage de l'interdit lancé sur *la Muette de Portici*, par le succès qu'obtiennent Zucchelli et sa femme dans le *Mosè*.

*** Une grande académie musicale *à la mémoire de Beethoven*, sous la direction de M. Krebs, a été donnée à Hambourg. Le programme se composait seulement de morceaux de l'illustre auteur. La recette, destinée aux pauvres, a été très-abondante.

*** L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de la ville de Saint-Quentin propose, pour le concours de 1836, un poème sur Boieldieu et les honneurs rendus à ce compositeur par Rouen, sa ville natale.

S'adresser, pour plus amples renseignements, au secrétariat de l'Académie de Saint-Quentin.

*** Dernièrement à Florence, un dame de la société vient de donner un bel exemple d'enthousiasme pour l'art et de dédain pour un préjugé vermoulu. La *prima donna* du théâtre de la Pergola étant tombée subitement malade, une virtuose, de salon Mme Forconia consentit à paraître en public, dans la *Cenerentola*, où elle a recueilli des applaudissements unanimes, qui ne s'adressaient pas moins à ce dévouement pour les plaisirs du public qu'au talent très-réel dont elle a fait preuve.

*** L'Opéra en vogue à Gênes est toujours *Inès di Castro* de Partiani, où le tenor Paganini continue par son chant la célébrité d'un nom qu'un autre artiste a rendu déjà si populaire dans toute l'Europe à l'aide de son violon *fantastique*.

*** L'aristocratie et le théâtre, qui ne se rapprochaient guère autrefois que par des liaisons galantes, conservent toujours leur sympathie en l'épurant. L'Angleterre a donné de nombreux exemples d'alliances matrimoniales entre des lords et des actrices. Nous avons vu des cantatrices de notre Théâtre-Italien prendre un rang honorable parmi les dames de la plus haute société. Le flegmatique orgueil de l'Allemagne subit aussi la contagion de l'exemple. Un parent du prince de Wittgenstein, le riche comte Bloom, enlève à la scène une célèbre actrice, originaire de Hollande, Charlotte Van Hagn, pour partager avec elle sa fortune et ses titres.

*** *Jean Guttemberg*, pièce en trois parties, avec prologue et épilogue, musique et décorations nouvelles, tel est l'ouvrage qui attire en ce moment la foule au théâtre de Munich. On doit cette production à une femme de lettres, Mme Charlotte Birsch.

*** Nous avions annoncé l'année dernière que la Société des Concerts spirituels, à Vienne, avait fondé un prix pour la meilleure symphonie qui lui serait adressée dans le courant de l'année. Cinquante-sept ouvrages ont été adressés au comité, et les sept juges ont unanimement accordé le prix à une *Sinfonie passionata* composée par M. *François Lahner*, maître de chapelle bavarois.

*** Mlle Francilla Pixis continue ses brillants débuts au grand Opéra de Berlin. Ce théâtre lui a offert un engagement très-avantageux qu'elle n'a point encore accepté.

*** La célèbre cantatrice Mariana Sessi, retirée depuis longtemps du théâtre et vivant à Hambourg, vient de donner une représentation au bénéfice des pauvres. Quoique d'un âge très-avancé, le public a pu encore apprécier sa belle méthode.

*** L'un des critiques les plus distingués de l'Italie, Lambertini, qui rédige les articles sur les théâtres de Milan, juge avec sévérité la *Maria Stuart*, de Donizetti, écrite il y a deux ans par ce compositeur, et retardée jusqu'à présent par des circonstances imprévues. Il ne trouve à faire un éloge complet que d'un chœur et de la scène finale, où mad. Malibran a déployé sa verve de tragédienne. Le ténor Reina et la basso Martini obtiennent seuls grâce aux yeux du même aristarque, et il formule plaisamment réprobation contre la Tosi, qui, dans le rôle d'Elisabeth, excitait, dit-il, une double indignation comme reine et comme cantatrice *impitoyable*.

*** Les journaux de Venise signalent la chute éclatante que vient d'essuyer dans cette ville la *Giovanna di Napoli* (Jeanne de Naples), du maestro Granara. Padoue et Turin n'ont pas eu plus de bonheur. Dans la première de ses villes le *Thémistocle* de Paccini, dans la seconde les *Illinesi*, de Coppola, ont succombé à un *fiasco* complet.

*** La *Norma* doit paraître au théâtre de Kaernthner-Thor de Vienne, sous les traits de mad. Devrient, qui réunit à la fois le talent de cantatrice et de tragédienne à un si haut degré. Ainsi l'Allemagne reçoit le contrecoup de l'enthousiasme qu'a inspiré pour Bellini dans toute l'Italie la perte récente de ce compositeur si digne de regrets.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Mosaïque,

Deux suites,

MÉLANGES DES MORCEAUX FAVORIS

DE COSIMO

ARRANGÉES

POUR LE PIANO,

PAR

CHARLES SCHUNKE.

Prix de chaque suite : 5 fr.

PUBLIÉE PAR L'AUTEUR.

Planque. Agenda musical, ou Indicateur des amateurs, artistes et commerçans en musique de Paris, la province et l'étranger. Prix. 5

PUBLIÉE PAR PACCINI.

Bellini. I Purilani, partition de piano 50

PUBLIÉE CHEZ TROUPENAS.

Thalberg. Premier Caprice p. piano. 7 50

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

H. Herz. Bagatelle sur la Bergère du Valais. N° 1 de l'op. 85. 6
F. Hunten. Variations à 4 mains, sur le Chalet 6
— Divertissement à 4 mains, sur le Chalet. . . . 6
— Tyrolienne de Mercadante, à quatre mains. . . 4 50
Musard. Les Lilas, trois. Recueil de Valses, p. p., p. orches. 5
Pour 2 violons, 2 flûtes et 2 flag., chaque. 4 50
— Quadrilles du Chalet et de la Marquise, p. cor. à pist. 4 50
Gallay. Op. 55. Vingt mélodies p. cor, solo, deux suites . . 5
— Les mêmes, p. cornet à piston. 5
V.-Ch. Bochsa. Op. 517. Les Airs du Pirate, pour harpe et piano, avec accomp. à volonté de violon ou flûte, basse. Deux suites. chaque. . . . 10 50
— Op. 518. 40 Études très-faciles, 2 suit., chaq. 7 40
Brod. Souvenir musical, pour hautbois, accompagnement d'un deuxième hautbois, 4 suites, chaque 5

PUBLIÉE PAR PREY.

Bergerre. Op. 7. Trois Airs français variés, p. violon seul. . 5
— Deux Quadrilles brillans, 3 Valses et un Galop, p. 2 violons. Deuxième livraison. 6
— Même ouvrage, troisième livraison. 5

PUBLIÉE PAR ZATTE.

H. Herz. Op. 83. Deuxième Caprice sur la Folle. 7 50
— Op. 84. Les Etrangères, contredanses variées, suivies d'un Galop. 7 50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 7.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 FEVRIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale*, recevront, le dernier dimanche de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—Le Vieux Râcleur, par M. Samuel Bach, libraire. — Débuts de Mlles Annette Brambilla et Tomeoni à l'Académie royale de musique; Concert de M. Charles Schunke; par M. S. G. — Second concert du Conservatoire; par M. Hector Berlioz.— Nouvelles.

LE VIEUX RACLEUR.

I.

Il y avait à Paris un vieillard que tout le monde a vu. Ses cheveux n'étaient pas blancs, ils étaient jaunes, jaunes et verts comme ceux d'un dieu marin. Il parcourait les rues avec un violon fêlé qui ne sonnait que d'une corde : il râclait toujours cette corde à vide. On n'entendait qu'une note, mais une note effroyable; et lui, le front haut et le regard fier, traversait la foule majestueusement. Parfois il gambadait, il courait, il se démenait avec un enthousiasme étrange, et mêlait le son de sa voix au vagissement de son violon. On l'appelait *le Vieux râcleur*, c'était un pauvre fou.

Un jour des enfants

. . . Cet âge est sans pitié.

le suivirent dans la rue; ils le tirèrent par sa redingotte, sa redingotte grise et trouée; ils le prirent par ses cheveux, ses longs, longs cheveux jaunes et verts : le vieillard continua sa route et sa musique, gambadant, sautant, chantant, râclant sans les regarder.

Les enfants le suivaient toujours.

Ils le poussèrent, son violon lui échappa des mains et se brisa sur le pavé. Le vieux fou s'arrêta, croisa ses bras une minute, versa deux larmes et tomba raide mort.

J'étais à prendre le frais sur le seuil de ma porte quand il tomba. Je courus à lui; je le relevai; je le traînai dans ma boutique; je le déshabillai; je lui fis respirer des sels; j'envoyai chercher un médecin; le médecin voulut le saigner, le sang ne vint pas : il n'y avait plus d'espoir. On le mit dans un fiacre et on le conduisit à la morgue avec ses haillons.

Comme je faisais mes réflexions sur ce petit drame, j'aperçus à mes pieds un sachet de soie avec un ruban noir. Le ramasser, l'examiner, l'ouvrir fut mon premier mouvement. J'y trouvai des cheveux, une bague et un papier plié. Tout cela devait y être depuis long-temps. La bague s'était rouillée, et le papier avait été rongé par la sueur en plusieurs endroits. Les caractères étaient devenus rouges; l'écriture était un vrai griffonnage de chat ou de rat. Enfin, à force de travail, je parvins à déchiffrer ce qui suit :

II.

1er juillet 1803.

. . . . . Le violon a une ame; demandez aux luthiers! Oui, le violon a une ame. C'est le roi, c'est le dieu. Quand il chante, il a une voix comme la voix humaine, et il peut prolonger un son, lui, l'enfler et le diminuer avec une puissance infinie, car sa voix part du

cœur, ainsi que la voix de l'homme. Le violon a une ame.

Sa forme est gracieuse comme celle d'un cigne. L'air vibrant et sonore fait trembler sa poitrine; et son cou, mince et alongé, se recourbe amoureusement sous les doigts de l'artiste : je t'adore, ô mon violon.

Quel est le pays de l'Europe où l'on aime le plus sous le plus beau ciel? c'est l'Italie! Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, sont des noms italiens. Le règne du violon doit finir avec celui de l'amour, sa divinité avec celle du cœur.

Cesse donc, ô mon violon, d'être le dieu, d'être le roi.

III.

5 juillet 1803.

. . . . Je suis né le 12 novembre 1775. J'ai vingt-huit ans : mon Dieu oui! Mon père était épicier, et j'allais à l'école avec mon frère, chez les ci-devant moines de la rue du Bac. Je me rappelle encore la petite église des religieux, et l'orgue qui les accompagnait quand ils chantaient en robes blanches. Ces chants et cet orgue me jetaient dans l'extase; quelquefois je pleurais et je revenais rêveur à la maison.

Mon frère ne comprenait rien à ces ravissements. Son plaisir était d'entendre sonner des écus d'argent dans son tiroir. Il se faisait le commissionnaire des enfants de l'école. Il volait des raisins secs, des figues, des dragées dans le magasin de mon père et les vendait à nos camarades comme s'il les eût achetés. Il avait fini par amasser un petit trésor.

Un jour, par un beau soleil, un régiment passait dans la rue. Les tambours battaient; le colonel marchait au pas sur son grand cheval; les fusils et les baïonnettes ondulaient et brillaient comme une moisson d'acier. Tout-à-coup la musique joua une marche de Gluck. Ma tête s'était exaltée. Je suivis la musique; la clarinette et le haut-bois me faisaient rire de joie; je bondissais aux coups de la grosse caisse; aux éclats des trompettes je portais ma tête haute, je prenais un air martial, je regardais les soldats, et je battais des mains au gazouillement des petites flûtes.

J'accompagnai le régiment jusqu'à la caserne. Le colonel m'avait remarqué. Il me fit venir chez lui, me fit causer, et s'amusa beaucoup de mes naïvetés et de mon enthousiasme d'enfant. Le lendemain il entra dans la boutique de mon père.

— Il faut faire un musicien de ce garçon-là, dit-il; je m'en charge. Gaviniès lui donnera des leçons.

IV.

6 juillet 1803.

Deux jours après je n'allais plus chez les moines de la rue du Bac, et je n'écoutais plus leurs chants à l'église. J'avais un cahier de musique sous les yeux, et j'étudiais la valeur des rondes, des blanches, des noires, des croches et des doubles croches.

C'est ainsi que je suis entré dans le monde musical.

Ce fut une belle chose quand j'eus les doigts sur un violon pour la première fois. J'étais au martyre; tous mes muscles étaient tendus; les cordes m'entraient dans les chairs; mon archet tirait des sons qui me faisaient faire des soubresauts. Il faut du génie pour être un bon musicien; mais il faut de l'héroisme pour être un bon violon.

Je passai toutes mes journées à jouer des gammes, sans dièzes, avec dièzes, sur une seule corde, en double corde, diatoniques, chromatiques, à la première position, à la septième; à battre des trilles, à détacher des arpèges, à frapper des accords; à soutenir mes sons, à les enfler, à les diminuer, à les filer, à les marteler, à les piquer, à leur donner tour à tour de la rondeur, de l'énergie, de la suavité, de l'éclat.

Enfin Gaviniès me fit jouer un quatuor. Je n'oublierai jamais ce que j'éprouvai ce jour-là. Je tenais le premier violon; Gaviniès le second; Geminiani la viole, et Levasseur la basse. Rousseau n'était pas plus transporté à la représentation de son *Devin de Village*, quand il entendait autour de lui « un chuchottement de femmes qui » lui semblaient belles comme des anges, et qui s'entre- » disaient à demi-voix : cela est charmant, cela est ra- » vissant; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Il y avait des moments où j'aurais voulu me taire pour écouter cette magnifique harmonie de l'accompagnement qui roulait au-dessous de moi comme les vagues de la mer, et me soutenait à la surface. Le quatuor était détestable; mais j'étais ivre et je voyais cent merveilles que je chercherais en vain aujourd'hui.

Le bon colonel assistait au concert. Il était ravi de mon talent et m'appelait son petit Gaviniès. Il voulut que j'étudiasse l'harmonie et me mit entre les mains de Tartini Rameau.

V.

8 juillet.

En 1790, j'étais violon à l'Académie Royale de Musique dont Jean-Jacques a parlé dans son dictionnaire en ces termes peu respectueux :

« Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, si- » non que de toutes les académies du royaume et du » monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. »

Mon père était mort. Mon frère avait pris son magasin. Le colonel était devenu le protecteur de toute la famille. Les armoiries royales décoraient notre boutique. Mon frère était un des premiers épiciers de Paris.

J'allais le voir quelquefois, mais il me faisait mal. Je ne trouvais en lui qu'un automate calculateur. Pas un rayon, pas une étincelle, rien sous la mamelle gauche. Il savait au juste ce que valait le poivre et la cannelle à Bourbon ou à Calcutta, mais jamais il ne regardait le soleil ou les étoiles dans le ciel. Quand je mettais le pied sur le seuil de sa porte, il me semblait passer d'un atmosphère tiède dans un bain glacé. Mes caresses ne pouvaient pas lui arracher un mot du cœur, et quand je lui parlais de mes rêves enchantés, il me demandait combien je gagnais par jour.

Cependant, il se faisait de grandes choses en France. On guillotinait sur la place de la Révolution l'aristocratie de la naissance, mais l'on divinisait au Panthéon celle du génie et du talent. Des millions d'hommes entonnaient à haute voix l'hymne de la Marseillaise. Je ne sais quoi de surhumain commençait à se montrer à l'horizon de tous les arts. La musique redevenait une divinité antique. Elle frappait du pied la terre; il en sortait des bataillons. Elle jetait la foi dans le sein des masses; elle les remuait, elle les soulevait et leur apprenait le mépris des souffrances et de la mort.

Je comprenais maintenant les grandes figures d'Orphée, d'Amphion et de Tyrthée. L'art cessait d'être pour moi un histrion, un baladin, un *amuseur* d'oisifs. Il m'apparaissait dans sa chaire nouvelle ce qu'il était dans l'antiquité, dans le moyen âge, un missionnaire, un apôtre, un dieu.

VI.

9 juillet.

La musique, c'est le magicien qui transporte l'ame sur les hauteurs et lui ouvre le ciel des grandes contemplations. L'homme qu'elle a touché de sa baguette et qu'elle a fait pleurer, tant qu'il n'est pas sorti du cercle de son influence, est incapable d'une action lâche et vile, est capable de tout ce qu'il y a de grand et généreux.

Or, la musique dont je parle, ce n'est pas cette chanteuse mercenaire qui éparpille sur la foule élégante et oisive ses airs de Pont-Neuf, ses ariettes prétentieuses, ses romances parfumées et fait dire aux belles dames : cela est charmant, cela est ravissant, cela parle au cœur.

Eh! que m'importe à moi, mesdames, que cela vous amuse et vous fasse plaisir!

Ma musique à moi, c'est celle qui ne tirerait pas de vos yeux des larmes stériles mais ferait battre vos fronts sur les dalles des églises, et forcerait vos doigts à vider votre bourse dans la main calleuse des pauvres agenouillés sur le seuil.

Dieu a placé l'ame humaine dans la création, comme un centre où viennent aboutir toutes les existences de l'univers. L'homme agit sur les choses extérieures, mais les choses extérieures ont aussi leur action sur lui. Une nature calme, champêtre; des herbes fraîches et vertes; des eaux transparentes éclairées par le soleil levant; des vaches et des chevaux qui boivent et qui broutent; un son de cornemuse ou de haut-bois et le tintement lointain d'une église de hameau; voilà une harmonie qui apaisera peu à peu les tumultes de l'ame. Tandis qu'une nature sauvage et bouleversée, des rocs aigus et déchirés, des forêts qui crient et fléchissent sous la tempête, une mer furieuse et retentissante, la pluie, les éclairs, les nuages, le vent, lui donneront de l'énergie et du ressort.

Eh bien! je veux que la musique soit un monde et que ses harmonies ressemblent à celles que je viens de signaler. Je veux qu'elle ait ses tonnerres, ses brises, ses ouragans, ses flots limpides ou troublés, ses herbes ombragées ou ses forêts mugissantes, et qu'elle entre dans le cœur de l'homme, ainsi que fait Dieu, par tous les rayons du cercle de la création.

VII.

9 juillet.

Tels étaient mes rêves, mes travaux. Je prenais en pitié les misérables flon-flons d'opéra-comique qui bruissaient autour de moi. Je demandais au contrepoint des ressources nouvelles et je cherchais à trouver de nouvelles combinaisons d'instrument. Je sentais que la muse de l'harmonie était encore dans son enfance, et souvent je m'attristais à voir comme son langage était chétif et mesquin auprès de l'idéal que j'avais rêvé.

Mon frère voyait aussi bien des choses dans la révolution, mais ce n'était pas absolument les même choses que moi.

Le colonel qui nous avait enrichis tous les deux, lui d'argent et moi du peu de science que je savais, vint le trouver un jour. Il avait de l'or, beaucoup d'or. Il allait quitter la France. Il pria mon frère de garder ces richesses en dépôt. Mon frère pesa l'or, le regarda, le compta, le serra précieusement et dit adieu au bon colonel. Puis il se rendit à la commune et le dénonça. Le colonel fut guillotiné. Je fus couvert de son sang, et je maudis ses bourreaux. J'ignorais que dans ce nombre j'eusse à compter mon frère; je l'appris plus tard. Mon frère s'empara de l'or qui lui avait été confié. Les biens du colonel furent vendus *nationalement*; il les acheta

pour un morceau de pain. C'était le temps des assignats, l'argent avait une valeur considérable; mon frère sut faire valoir celui qu'il avait volé. Il spécula sur les blés et sur la disette. Il se chargea d'approvisionner l'armée. Il laissa les soldats sans pain et sans chaussures, et se fit payer par la république comme s'il les eût chaussés et nourris. Il méritait de deux choses l'une, la potence ou des millions. Il eut les millions, c'est ainsi que cela se passait alors.

VIII.

Ce 10 juillet.

J'étais devenu le meilleur violon de France; quand je paraissais à un concert la foule frémissait d'admiration. Un soir je venais de jouer un concerto de Viotti, je traversais le salon au milieu des éloges que chacun se croyait obligé de m'adresser; j'aperçus une jeune personne qui me regardait en silence avec une expression indéfinissable de candeur céleste et de ravissement. Elle était pâle, avec de grands yeux; et ses cheveux bouclés sa robe drapée à l'antique la faisaient ressembler à une suivante de Diane ou bien à une prêtresse du temple d'Apollon.

On a beaucoup parlé contre les amours qui naissent d'une première vue. Gabrielle me frappa d'admiration d'abord, et je sentis bientôt que je ne pourrais vivre sans la voir.

Je demandai son nom. C'était la fille d'un marchand de chevaux qui s'était retiré du commerce. Elle n'était ni riche ni pauvre : elle était charmante et j'en étais fou.

Je la vis plusieurs fois dans le monde. Je lui parlai. Je sus qu'elle était musicienne et qu'elle jouait du piano. Je lui demandai la permission de l'accompagner : elle me l'accorda. J'allais souvent chez elle : son père en avait l'air heureux et fier tout à la fois; c'est qu'alors on croyait que l'art était un titre de noblesse et non pas une malédiction de paria.

Il est sûr que de tout temps les artistes ont été rejetés en dehors de la vie commune. Il semble que ce soit une caste inférieure que l'on daigne encenser et adorer, parce qu'elle amuse, mais que l'on rougirait de rapprocher de soi par le mariage et la parenté.

La révolution française qui avait nivelé toutes les supériorités factices de la naissance, et effacé toutes les mesquines prééminences de rang ou de métier, laissait planer sur la société ces magnifiques aristocraties du talent et de la vertu qui sont les seules réelles aux yeux de Dieu.

Vestris le danseur et Garat le chanteur, traitaient de puissance à puissance avec les autres illustrations de l'époque. *Le diou dé la danse* tendait la main à tous ces dieux de la guerre qui faisaient l'effroi de l'Europe, et ces gigantesques aristocrates de la république se comprenaient entre eux.

Je n'étais donc pas un joueur de violon, un musicien pour mon adorée et pour son père; j'étais un homme de génie, un *noble* par la pensée, et à ce titre ils me recevaient avec orgueil.

IX.

11 juillet.

Quand j'étais seul avec ma Gabrielle, le violon et le piano étaient silencieux : nous nous parlions de nos lèvres, musique divine, car nous nous disions ces choses que l'on se dit quand on s'aime : elle avait deviné que je l'aimais.

Ce fut vers ce temps-là qu'eut lieu le fameux dîner de Versailles. L'élite des artistes de Paris avait offert un banquet aux trois consuls et aux ministres de la république. Je ne décrirai pas cette fête où se trouvaient réunis tous nos grands citoyens, et dont tous les journaux ont parlé. Le général Bonaparte donnait galamment la main à mademoiselle Contat, monsieur Cambacerès à mademoiselle Devienne et monsieur Lebrun à mademoiselle Méseray.

Je me retirai de bonne heure et je passai la soirée chez le père de ma divinité. Je fus reçu comme Jupiter chez Philémon. Je racontai le festin : tous les yeux étaient fixés sur moi avec respect : il semblait que la pourpre consulaire eût déteint sur mes habits.

Je fis ma cour à la jeune personne. Je parlai de mariage. Le père était trop heureux. Gabrielle baissait les yeux avec une grâce infinie. Sa poitrine se gonflait sous sa tunique, et son beau cou, si long et si blanc, se penchait doucement comme celui d'un cygne. Je partis avec une bague et une tresse de cheveux bruns les plus beaux du monde.

X.

12 juillet.

Quelques jours après, le ministre des relations extérieures, le citoyen Talleyrand, donnait un bal au premier consul. J'étais invité; le bal fut magnifique. Tous ces grands salons de l'hôtel Galliffet resplendissaient de bougies et de diamants. Nos merveilleuses beautés, la citoyenne Tallien, la citoyenne Hamelin, l'élégant danseur Trénis, le danseur divin Vestris, et mille autres, et mon frère parmi ces mille, y brillaient comme les fées et les génies dans un palais des mille et une nuits.

Au moment du souper, *lé diou dé la danse* qui, jusqu'à ce moment, avait été traité comme un roi par tous les conviés de la fête, offrit gracieusement sa main à la citoyenne Tallien pour la conduire dans la salle à man-

ger. Le citoyen Talleyrand s'avança et dit qu'une table avait été servie dans une autre salle pour les artistes. Vestris s'arrêta stupéfait : mon frère présenta sa main à la citoyenne, et moi je suivis Vestris à la table des parias.

Les journaux parlèrent beaucoup de cet incident. La plupart louèrent M. Talleyrand de ramener enfin la société au sentiment des convenances. Quelques-uns l'attaquèrent vivement ; c'est donc en vain, disaient-ils, que l'on a fait une révolution pour l'égalité et la fraternité. Nous réhabilitons le fils du bourreau, mais nous reportons son anathème sur le front de l'homme de génie.

XI.

15 juillet.

Le lendemain j'allai voir le père de mon adorée ; il me reçut froidement. La réaction aristocratique du citoyen Talleyrand, avait passé de l'hôtel du ministre à la maison de l'ex-marchand de chevaux.

La jeune personne entra, rougit, baissa les yeux, parut embarrassée, fit semblant de ne pas comprendre mes allusions à notre mariage et parla de choses indifférentes avec une politesse glacée et cérémonieuse. Je sortis, la mort dans le cœur.

Je lui écrivis une lettre folle où je lui rappelais tout ce qu'elle m'avait dit, tout ce qu'elle m'avait donné, tout ce qu'elle m'avait juré, nos longues causeries d'amour, sa bague, ses cheveux, nos projets de mariage et l'accueil bienveillant que son père avait fait à mes propositions.

Je ne reçus point de réponse.

J'allai pour la voir ; on me dit qu'elle était sortie ; j'y allai deux fois, trois fois, enfin j'entrai ; je trouvai son père.

— Monsieur, dit-il, vous avez rempli votre tête de chimères absurdes. Vous avez cru voir de l'amour où il n'y avait qu'un enthousiasme d'enfant pour votre talent. Ma fille ne peut être à vous, monsieur ; j'ai d'autres vues sur elle, et elle-même...

Je ne pus y tenir. Je lui lançai ce qu'il m'avait dit le jour du banquet de Versailles. J'étais furieux, je pleurais, je m'emportais ; je ne sais tout ce qui s'échappa de mes lèvres : ce qu'il y a de certain c'est que sa porte se referma sur moi avec ces paroles :

— Ma fille n'est pas faite pour être la femme d'un maître de violon.

Deux mois après, sa fille épousait un marchand de bonnets de coton.

Et certes je ne pus pas me dire que j'avais été rejeté parce que j'étais trop pauvre : mon violon me rapportait autant d'argent que le commerce de mon heureux rival. C'était de la morgue de boutiquier et de l'aristocratie à leur manière. Mon *négociant* aurait cru déroger en donnant sa fille à un *artiste ;* il maintenait l'honneur de son écusson en la donnant à un marchand de bonnets de coton.

Le même mois eut lieu le mariage de mon frère avec mademoiselle de ***, fille du ci-devant marquis de *** et nièce du colonel.

XII.

14 juillet.

Ainsi donc, ô rage! de deux frères l'un vole son père, vole ses camarades, vole et assassine son bienfaiteur, vole la république, et il est jugé digne d'épouser la fille d'un ci-devant marquis ; l'autre donne ses nuits et ses jours à un travail sublime ; il nourrit son ame de nobles espérances et de hautes pensées ; il devient un des premiers artistes de son époque, et il n'est pas digne d'être le rival d'un marchand.

Et pourtant c'est le même sang qui coule dans les veines de tous les deux ; puis vous avez brisé les barrières des castes aristocratiques. Ce n'est donc plus la naissance qui fait le paria, c'est le métier. Or on gagne aujourd'hui les éperons de chevalier comme autrefois on gagnait la potence, et l'on déroge par le génie et par l'art. Il y avait de l'éclat dans le prestige d'une noblesse perdue à travers la nuit des temps ; mais vous qui êtes sortis de l'écurie pour monter dans un palais, vous que j'ai vu manier le pilon ou la truelle, dites-moi d'où vous vient votre orgueil?

Je m'arrête... Je sens ma tête qui se brise... car je t'aime, ô Gabrielle!.. Mais, hélas! je suis un maître de violon !

XIII.

Telles étaient les plaintes renfermées dans le sachet de mon pauvre vieillard. Je les place sous tes yeux, ami lecteur, sans commentaire ; tu le feras aussi bien toi-même que ton très-humble et très-obéissant serviteur

SAMUEL BACH, libraire.

DÉBUTS DE Mlles ANNETTE BRAMBILLA ET TOMÉONI

A l'Académie royale de musique.

CONCERT DE M. CHARLES SCHUNKE.

D'abord un mot sur l'importance des débuts fréquents et difficiles, importance que la direction nouvelle de l'Opéra semble avoir parfaitement comprise. Ouvrez la porte, et ouvrez-la de toute sa largeur, aux talents, aux espérances, aux promesses. Qui sait? il y a peut-être dans cette foule un avenir magnifique.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

dont votre accueil favorisera l'essor, et dont les premières fleurs, les premiers fruits seront pour vous. Les débuts fréquents et faciles ont un double avantage; ils aplanissent la carrière aux jeunes artistes, et tiennent les anciens en respect; ils servent à modérer les prétentions exorbitantes, à contenir les amours-propres évaporés. On n'a pas l'idée de ce qu'un artiste, qui se croit seul, et partant nécessaire, imagine de traités bizarres, de conditions impossibles, pour les imposer à son directeur; et si le pauvre directeur refuse de signer sa ruine, Achille se retire majestueusement sous sa tente! On sent qu'Achille est employé là comme terme générique, et représente les deux sexes, le féminin comme le masculin.

Donc, Mlles Annette Brambilla et Toméoni, sont venues l'une après l'autre, l'une dans *le Siége de Corinthe*, l'autre dans *le Philtre*, pour consacrer le principe ci-dessus posé en matière de début. Mlle Annette Brambilla est sœur cadette de l'autre Brambilla, qui, l'an dernier, s'est montrée au Théâtre-Italien dans *Semiramide*. La sœur aînée (*Arsace*) possède un contr'alto peu grave et peu robuste. C'est une de ces voix telles que l'exemple de Mme Pasta en a tant fait faire alors. Dès qu'une cantatrice éprouvait quelque difficulté à monter, elle se déclarait contr'alto, sans s'inquiéter si elle pouvait descendre. La sœur cadette (*Pamira*) a une voix de soprano assez agréable, mais dont les qualités ne sont pas très-saillantes, si toutefois une peur extrême n'en altérait la pureté et l'étendue. La sœur cadette, élève de la sœur aînée et de Bordogni, se recommande par l'excellence de la méthode. C'est beaucoup que de savoir chanter; c'est beaucoup aussi que d'être jolie, et Mlle Annette Brambilla réunit, sous ces rapports différents, ce que donnent la nature et l'étude.

Depuis quelque temps déjà, la réputation de Mlle Toméoni, comme musicienne, comme pianiste, était établie, lorsqu'elle s'avisa de sa voix et se fit cantatrice. Dans les salons il y eut pour elle un bruyant chorus d'éloges et de bravos. Des salons, elle voulut s'élancer sur la première scène lyrique. Peut être Mlle Toméoni eût-elle mieux fait d'aspirer à quelque chose de moins grand, de tenter quelque chose de moins difficile. Elle a échoué, ou peu s'en faut; sa voix a paru dépourvue de timbre et de charme; la justesse lui a même plus d'une fois manqué. De plus, il faut dire que si, vue de face, la physionomie de Mlle Toméoni est très-séduisante, vue de profil, elle l'est beaucoup moins, à raison d'un trait gigantesque jeté précisément au beau milieu par une fantaisie de la nature, qui s'en permet quelquefois de très-déplacées.

Entre deux débuts et le concert donné par M. Schunke, il n'existe pas d'autre transition que celle d'un trait de plume. M. Schunke, l'un des grands pianistes de l'époque, dont l'exécution foudroyante excite le plus d'enthousiasme, d'étonnement, d'admiration, n'en est plus à ses débuts, et pourtant si l'on pouvait pénétrer dans son ame quelques heures, quelques jours avant le rendez-vous qu'il donne au public, on y surprendrait des tourments affreux, des terreurs inouïes, dont, en le voyant de loin, et superficiellement, en contemplant sa structure à la Dussek, on le jugerait non-seulement exempt, mais incapable. Voilà l'artiste, voilà les mystères dont son for intérieur est le théâtre, dont ses amis ont la confidence, que la foule ignore et ne soupçonne même pas.

Les doigts de M. Schunke parcourent le clavier avec une vigueur, une volubilité sans égales; et, à travers ces flots de notes gaîtés, soulevés sans rémission, jamais le sens du morceau ne disparaît, jamais les nuances ne s'effacent; tout s'exprime et se détache nettement, finement, avec une verve éblouissante qui tient de la magie. Chacun des morceaux exécutés par lui dimanche dernier, et notamment les variations sur le Galop de *la Tentation* a renouvelé le phenomène et la surprise. M. Ernst, ce jeune violoniste si habile et si puissant, a obtenu aussi sa part de succès dans un duo sur un motif d'*Oberon*, composé et exécuté par lui avec M. Schunke, et dans des variations pour violon seul. M. Chopin s'est associé à M. Schunke dans une sonate à quatre mains de Moschelès, et l'on devine l'effet de cet excellent morceau joué par deux artistes aussi supérieurs. M. Batta et son violoncelle, M. Lewi et son cor, qui lui sert pour produire des effets inconnus jusqu'ici, MM. Boulanger, Lanza, et leurs voix, ensemble ou séparément, ont complété la brillante soirée donnée dans les superbes salons de la rue de Lille, n. 17, et à laquelle on n'était admis que sur des lettres d'invitation. S. G.

SECOND CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il y a toujours chaque année, dans le nombre des concerts que nous donne le Conservatoire, une ou deux journées malheureuses. En pareil cas, les auditeurs sont moins bien disposés, sans qu'il soit possible d'en découvrir la cause; rien ne les émeut; ce qui les transportait auparavant, leur fait plaisir; *ils ne trouvent que beau ce qui est sublime;* ils applaudissent, mais restent tièdes; crient *bravo*, mais ne sont point émus. Soit que cette disposition du public réagisse sur les artistes, soit qu'ils subissent eux-mêmes l'action directe de la cause inconnue qui désenthousiasme leurs auditeurs, il est certain que l'exécution, ces jours-là, n'est plus la même. L'orchestre est distrait, les instruments ne sont pas d'accord, les chanterelles se rompent, les chevalets sautent avec bruit, plusieurs fausses entrées viennent impatienter le chef dont toute l'attention est inutile; et certes, l'étranger qui, arrivant à Paris, entendrait pour la première fois en pareille occasion notre meilleure institution musicale ne pourrait que s'en former une fausse idée. Dimanche dernier, les fâcheux symptômes que nous signalons se sont montrés d'un bout à l'autre de la séance. La symphonie de Haydn, incomparablement mieux rendue cependant que tout le reste, ne nous a pas paru dite avec la finesse de style qu'exigent ses formes délicates et les idées douces qui en font le plus grand charme. A tout instant on pouvait reprocher aux instruments à cordes trop de rudesse dans l'attaque, et une exagération de vigueur pour les *forte* tout-à-fait incompatible avec l'instrumentation d'abord et avec l'*humeur* ensuite de l'auteur de la *Création*. Peut-être l'habitude du style véhément et des fougueuses apostrophes de Beethoven et de Weber, n'est-elle pas sans avoir contribué un peu à détourner l'orchestre de la méthode si différente qu'il aurait dû suivre en cette circonstance. Cela se concevrait très-aisément; Haydn aime par-dessus tout le calme, l'ordre, la quiétude, une joie modérée; il est au milieu de ses instruments comme un bon père au milieu de ses enfants, souriant à leurs jeux, applaudissant à leurs exercices, mais en tant que ces exercices et ces jeux ne sortent pas d'une certaine mesure hors de laquelle il ne voit plus que turbulence, dévergondage, ivresse et folie. Il est donc tout naturel que l'harmonieuse famille, après avoir pris part si longtemps à de violents ébats, à des scènes pleines de troubles et de passion, ne puisse tout d'un coup revenir à l'existence tranquille, aux joies du foyer domestique, aux émotions douces,

les seules que Haydn ait jamais connues. L'andante de cette symphonie, beaucoup mieux senti des exécutants que les autres parties, a été vivement applaudi; il est difficile en effet de rien entendre de plus gracieux dans le même genre; les mélodies y sont traitées avec cet art admirable qu'on retrouve dans tout ce qui est sorti de la plume d'Haydn, et si parfois leur physionomie accuse un peu de vétusté, du moins elles expriment un sentiment si délicat, si vrai, qu'on ne saurait méconnaître la noblesse de leur origine.

Mozart succéda à Haydn. L'hymne à grands chœurs que nous avons entendu, bien que traduit en français et déjà exécuté sans doute à l'Opéra dans le temps qu'on y donnait des concerts spirituels, était inconnu à la majeure partie de l'auditoire. Le début, avec toute la masse de voix et d'instruments, est pompeux et solennel : et cette riche harmonie éclatant dans un temple y produirait sans doute l'effet le plus imposant; les solos du milieu, pour un tenor et une basse, ont au contraire une tournure excessivement vieille, et, qui pis est, commune. A ce reproche de vulgarisme nous ne pensons pas qu'il soit possible de répondre en citant l'époque déjà reculée où le morceau fut composé; nous croyons au contraire que ce qui nous paraît commun aujourd'hui, l'était déjà au moment où Mozart l'écrivit, et que c'est précisément à ce défaut qu'il faut attribuer l'aspect gothique qui fait dans ce passage une disparate si tranchée avec la verdeur et l'énergie de tout le reste de l'ouvrage.

On l'a dit bien des fois, ce qui fut en naissant original et distingué, peut bien être usé par l'imitation, mais ne deviendra jamais commun dans la véritable acception du mot. Celle de toutes les partitions de Gluck qui a le plus vieilli sans contredit, c'est *Armide;* mais c'est elle aussi qui offre le moins d'invention. L'inconvénient de mettre en musique un poème déjà traité par un autre musicien en est probablement la cause. Gluck ne pouvait complétement oublier les formes mélodiques de Lulli; les mots devaient nécessairement faire renaître dans son esprit, en dépit de tous ses efforts, les chants bons ou mauvais dont ils avaient été revêtus antérieurement. Aussi aucune de ses autres partitions, ni *Iphigénie en Tauride* qui est la derniere, ni *Alceste* qui est l'une des premières, n'offrent-elles de traces de ce style flasque et mou qu'on nomme aujourd'hui *rococo*, et dont *Armide* est entachée en maint endroit. Pour en revenir à l'hymne de Mozart, signalons encore après le retour du majestueux *tutti* dont nous avons parlé, une cadence finale italienne qu'on est désagréablement surpris de trouver là. L'auteur était sans doute pressé de finir, car il a eu bien soin, dans tous ses autres ouvrages, d'éviter cette sotte et fatigante formule harmonique adoptée en toute occasion par les Italiens, tolérée par les Français et prohibée par les Allemands. L'exécution de ce grand morceau d'ensemble a été à peu près irréprochable.

M. Gallay est venu ensuite nous faire entendre un pot-pourri sur des thèmes de Bellini, pour cor solo. Le talent de ce virtuose est connu et apprécié depuis long-temps; l'opinion des artistes et des amateurs est unanime à son sujet. Embouchure excellente, sûreté d'intonation, justesse, pureté de son, bon goût dans les ornements, il a tout ce qui constitue le corniste de premier ordre. On eût beaucoup mieux aimé cependant l'entendre dans un morceau réellement composé pour lui, que dans cette collection de cavatines dont le principal défaut est d'être inévitables en ce moment. Chanteurs, cantatrices, instrumentistes de toute espèce, ne vivent plus que sur les thèmes de Bellini. Dans les salons, aux concerts grands et petits, dans les rues même, grâce aux musiques militaires, on n'entend que le duo des *Puritains*, ou celui des *Capuletti*, ou l'air du *Pirate*, ou la cavatine de la *Straniera;* malgré tout, le solo de cor de M. Gallay n'en a pas moins été vigoureusement applaudi, et c'était justice. Alors ont commencé les scènes de la *Flûte enchantée* de Mozart. La marche religieuse, le grand air de Sarastro et le chœur des prêtres, sont, à mon avis, la plus sublime manifestation musicale du sentiment religieux antique. A de tels accents on se croit transporté tout d'un coup dans ces temples immenses où l'Égypte adorait Isis; on croit respirer une atmosphère fraîche et calme; on entrevoit, à travers le demi-jour du sanctuaire, les riches victimes de ces prêtres qui instruisirent Moïse et le Christ, de ces sages qui initièrent Orphée à leurs mystères, et dont M. Ballanche, dans un poème digne de son sujet, nous a révélé les doctes entretiens. Jamais, selon nous, le génie de Mozart ne s'est montré plus grand, plus profondément poétique, plus divin (vates), que dans cette partie de la *Flûte enchantee*. Et cependant dimanche dernier c'est ce que le public a le moins bien écouté et ce qu'il a paru le moins comprendre. Pendant la marche instrumentale (qui, pour le dire en passant, ressemble prodigieusement à l'hymne d'*Iphigénie en Tauride*, chaste fille de Latone), on entendait assez distinctement les conversations du parterre. Plus loin deux ou trois portes de loges ont été fermées avec un bruit assez irrévérentieux, et Dérivis avait à peine commencé l'air de Sarastro, qu'au milieu de la plus sublime période, un monsieur trébuchant sur un escalier du parquet a laissé tombé une poignée de gros sous dont le bruit ne pouvait manquer de faire la plus ridicule diversion. D'ailleurs, le mouvement imprimé à ce morceau, en lui enlevant une partie de sa largeur, affaiblissait encore l'effet qu'il aurait pu produire. Je doute que ce soit là le mouvement de l'auteur; en tout cas, un irrésistible sentiment nous dit que ce n'est pas ainsi que doit chanter le grand-prêtre de cette Isis, dont la statue avait pour inscription : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera, et nul mortel n'a soulevé mon voile. » Ce défaut de largeur se faisait sentir principalement au vers : « Jamais l'éclat ni la grandeur » ; bien que notée en triples croches, la fin de cette phrase n'est point une roulade, c'est un développement mélodique un peu plus rapide, mais toujours grave, toujours majestueux, toujours calme, qualités que le chanteur se trouvait dans l'impossibilité de lui conserver à cause du mouvement imprimé au morceau par le chef d'orchestre dès le début. Nous soumettons ces observations à M. Habeneck.

Il me reste à parler de la symphonie de Beethoven. C'était la quatrième en *si* bémol. Moins célèbre que plusieurs de ses sœurs, elle est d'une égale beauté cependant jusque dans ses moindres détails. Et ne fût-ce que pour son adagio, qui surpasse tout ce que l'imagination la plus brûlante pourra jamais rêver de tendresse et de pure volupté, je la mettrai tout-à-fait au rang des compositions de Beethoven consacrées par l'admiration générale. Le public avait l'air fatigué en l'écoutant, et l'exécution en a été encore plus incorrecte que celle du reste du concert. Les instruments à vent surtout ont à se reprocher plusieurs fautes graves. Le défaut de variété, qui se faisait déjà sentir l'an passé dans les programmes des séances du Conservatoire, est manifeste aujourd'hui; il est de l'intérêt immédiat de la société de faire les plus grands efforts pour y remédier. Puisse-t-elle y parvenir!

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** La belle mélodie de M. Meyerbeer, le *Moine*, qui fait avec un succès prodigieux son tour de France, a été récemment exécutée à Arras par le chanteur Paulvort, qui avait choisi cette nouveauté musicale comme le plus puissant attrait qu'il pût offrir au public pour son bénéfice. Le même théâtre d'Arras a donné, le 30 janvier, le *Pirate* de Bellini, où le chanteur Haly s'est fait applaudir dans le grand air qui ouvre le troisième acte de la pièce arrangée.

*** La *Juive* a été représentée à Rome avec un succès prodigieux; déjà 4 représentations ont rempli la caisse du directeur.

*** A Nîmes, une souscription est ouverte parmi les abonnés du théâtre pour aider la direction à mettre en scène la *Juive* de M. Halevy, d'une manière digne de ce chef-d'œuvre. La liste est déjà couverte de tous les noms les plus recommandables de la ville, preuve nouvelle que le goût du vrai beau en musique commence à se propager dans toute la France, et à triompher de la mode passagère des *opéras-valse et contredanse*.

*** Le *Cheval de Bronze* a réussi à Rennes. On s'accorde à louer Mme Bovery, qui remplissait le rôle de Mme Casimir.

*** Une première chanteuse, Mme Rocher, qui vient de débuter à Strasbourg dans le *Barbier*, a reçu un accueil rigoureux du public, à l'occasion d'un air de Donizetti qu'elle avait intercalé dans le rôle de Rosine.

*** A Toulon, Delcourt s'est fait applaudir, grâce à une voix forte et vibrante, dans *Zampa*, les *deux Nuits*, la *Pie voleuse*. Une chanteuse du même théâtre, Mlle Buffardin, a fait sensation dans le rôle de Ninette.

*** La ville de Valenciennes vient de donner une preuve honorable de son goût pour la musique. Elle manquait d'un bon professeur de piano. On a attiré de Belgique une virtuose d'un mérite réel, Mlle Pagnin, et un concert a été organisé pour couvrir les frais nécessaires à son établissement.

*** Indépendamment de M. Girard, qui vient de succéder à M. Valentino dans la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique, on annonce, comme devant lui servir d'auxiliaire, M. Jupin, chef d'orchestre du théâtre de Strasbourg.

*** Il est toujours à la mode de *tuer* de gaîté de cœur les grands talents de l'époque. Récemment encore un journal italien annonçait, sur la foi d'une prétendue correspondance de Francfort, la mort de Mme Schrœder Devrient, dont le succès probable dans la *Norma* de Bellini à Vienne ne tardera pas à constater sans doute la résurrection.

*** On dit que Mme Damoreau a manifesté l'intention de prêter le charme de son talent à l'un des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique, la délicieuse *Aline* de M. Berton.

*** On sait comment la mort d'un certain Paganini, mélomane immensément riche, fit croire un instant l'année dernière à la perte du grand artiste qui porte le même nom. Il paraît que si le véritable défunt n'avait pas, sur le violon, le même talent que son illustre homonyme, ce n'était pas du moins faute d'instruments; car il en avait formé une collection précieuse, qui lui avait coûté des sommes considérables. On cite dans le nombre, outre plusieurs *Stradivarius*, un violon marqueté en nacre et en ébène, qui avait appartenu à un des derniers shahs de Perse; le violon qui avait été l'instrument favori de lord Byron; celui de Stanislas, beau-père de Louis XV, monarque déchu du trône de Pologne, et bienfaiteur de la Lorraine; un autre dont s'était servi Charles IV, artiste couronné, qui, après avoir oublié de compter les pauses, répondait, avec un grand sang-froid, qu'un souverain n'était pas obligé d'aller en mesure; enfin un violon sur lequel a joué long-temps le fameux Manuel Godoï, prince de la Paix; et plusieurs autres instruments auxquels les noms de leurs anciens propriétaires donnent une espèce d'importance historique. Peu d'années avant sa mort, ce Paganini avait adopté deux jeunes gens auxquels il faisait apprendre la musique; l'un d'eux est chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne, et l'autre à celui de Turin. Leur protecteur les a couchés sur son testament chacun pour une somme de dix mille francs de rentes.

*** MM. Tilmant frères donneront deux matinées musicales, destinées à l'exécution de quatuors de Beethoven, Mozart, Haydn, Onslow, etc. La première aura lieu aujourd'hui à deux heures dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10.

*** Dimanche prochain 24 février, Mlle Boucault donnera, dans les salons de M. Pape, rue de Vallois, n° 12, un concert dont voici le programme : Solo pour le cor, composé et exécuté par M. Lewy; duo italien, chanté par M. Lanza et Mlle Boucault; grande fantaisie brillante pour la harpe, composée et exécutée par Mme Feuillet-Dumus; Tarantelle de Rossini, chanté par M. Lanza; duo du *Barbier* de Rossini, chanté par MM. Bordogni et Lanza. — Deuxième partie : Grande fantaisie brillante pour le piano, composée et exécutée par M. Sowinsky; cavatine de i capuletti e montechi de Bellini, chantée par Mlle Drouart; capricico fantastico pour violon seul composé et exécuté par M. Ole-Bull; duo, chanté par Mlle Boucault et Drouart; Air de *Robert le Diable*, chanté par Mlle Boucault.

*** On nous écrit de Bruxelles : « Le succès de la *Juive* va toujours en augmentant, et l'enthousiasme se soutient; la meilleure preuve que je puisse vous en donner, et qui sera comprise par les personnes qui connaissent Bruxelles, c'est que, lors de la dernière représentation, l'affluence était si grande que la queue commençant au théâtre, allait finir à la rue des Dominicains.

*** Le premier début de Mlle Jenny Colon à l'Opéra-Comique aura lieu dans une pièce de M. Mélesville, dont la musique est de M. Grisar. Le second ouvrage qu'elle jouera est celui de MM. Scribe et Paul Duport, dont la partition doit être écrite par M. Halevy.

*** Le théâtre d'Amsterdam, représente en ce moment avec succès un opéra indigène et qui n'a rien moins que trois actes. Le poëme a été arrangé sur une pièce française intitulé le *Bandit*, la musique est de M. Van-Brée, jeune compositeur Hollandais, qu'on nous signale comme plein de talents et d'avenir. — Mme Ponchard, qui donne des représentations au même théâtre, y obtient des suffrages unanimes par la pureté de sa méthode et sa brillante exécution.

*** Dimanche dernier, l'un de nos auteurs les plus spirituels et les plus féconds, M. Mélesville, a donné un bal qu'en sa qualité d'amateur de musique, il avait fait précéder par un concert du meilleur goût : on y a entendu, entr'autres artistes, un violoncelle des plus distingués, M. Servais, virtuose belge, et M. Amédé de Beauplan, dont la verve entraînante a électrisé l'assemblée par des chansons pleines d'esprit et de gaîté.

*** On a remis en liberté M. Dupuget, dont nous avons raconté la brusque et violente intrusion sur le théâtre Italien, dans le but de se rapprocher de Mlle Grisi : nous ignorons encore si cette affaire, comme celle de M. Ducler, le frénétique adorateur de Mlle More (*aujourd'hui Mme Pradher*), aura du retentissement dans les tribunaux. Quelle bonne fortune pour les dilettanti d'aller entendre à l'audience parler une fois, celle qu'ils aiment à entendre chanter si souvent.

*** A Vienne, où la musique est prise au sérieux et passionne toutes les imaginations désœuvrées de notre maussade politique, la Société des concerts spirituels avait fondé un prix pour la meilleure symphonie qui lui serait adressée dans le courant de l'année. Cinquante-sept compositions ont été soumises aux juges, qui, *à l'unanimité* (circonstance bien rare en toute espèce de jugement, mais surtout en matière d'art ou de littérature), ont décerné le prix à une *sinfonia passionata*, de M. Franz-Lahner, maître de chapelle bavarois.

*** Un ballet burlesque de M. Petippa, *les Petites Danaïdes*, attire la foule tous les soirs au théâtre de Bordeaux.

*** La *Sonnambula* de Bellini fait fureur à Ferrare, grace aux talents réunis du ténor Biacchi et de Mme Riva Aspes.

*** Le fameux David, dont la réputation, si éclatante en Italie, vint pâlir récemment sur notre théâtre Favart, Mme Pasta, qui a emporté tous les regrets et toute l'admiration des dilettanti parisiens, et le basso Mariani, tels sont les trois grands artistes dont l'opéra de Vienne s'est recruté pour la saison du Carnaval.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 8.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 21 FEVRIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale*, recevront, le dernier dimanche de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.— Le carnaval à Rome et à Paris, du sentiment de l'art chez les masses, matinées musicales de MM. Tilmant; par M. Hector Berlioz.— Les concerts; par un amateur de bonne musique.— Soirées musicales, ou conseils aux jeunes personnes; par M. Charles Schunke. — Concert de Mlle de Dietz. — Correspondance.— Revue critique. — Nouvelles.

LE CARNAVAL A ROME ET A PARIS.

Du sentiment de l'art chez les masses,

MATINÉES MUSICALES DE MM. TILMANT.

Les séances de quatuors des frères Tilmant ont commencé dimanche dernier; l'affluence des auditeurs n'était pas aussi considérable que l'an passé. Mais la raison en est simple, et je vais vous la dire. C'était ce jour-là ce qu'on appelle en Europe le Dimanche-Gras; fort gras, en effet, gras de boue, gras de fard, de rouge, de blanc, de lie de vin, de sales quolibets, de grossières injures, de filles de joie, de mouchards ivres, de masques ignobles, de chevaux éreintés, d'imbéciles qui rient, de niais qui admirent et d'oisifs qui s'ennuient. A Rome, où les bonnes traditions de l'antiquité se sont en partie conservées, on immolait naguère aux *jours gras* une victime humaine. Je ne sais si cet admirable usage, où l'on retrouve un vague parfum de la poésie du Cirque, existe encore aujourd'hui; c'est probable, les grandes idées ne s'évanouissent pas si promptement. On conservait alors pour les *jours gras* (quelle ignoble épithète!) un pauvre diable condamné à la peine capitale; on l'engraissait, lui aussi, pour le rendre digne du dieu auquel il allait être offert, le peuple romain; et quand l'heure était venue, quand cette tourbe d'imbéciles de toutes les nations (car, pour être juste, il faut dire que les étrangers ne se montrent pas moins que les *indigènes* avides de si nobles plaisirs), quand cette cohue de sauvages en frac et en veste était bien lasse de voir courir des chevaux et de se jeter à la figure de petites boules de plâtre en riant aux éclats d'une malice si spirituelle, on allait *voir mourir l'homme*. Oui, *l'homme!* c'est souvent avec raison que de tels insectes l'appellent ainsi. Pour l'ordinaire, c'est quelque malheureux brigand, qui, affaibli par ses blessures, aura été pris à demi mort par les *braves* soldats du pape, et qu'on aura pansé, qu'on aura soigné, qu'on aura guéri, qu'on aura *confessé* et engraissé pour les jours gras. Et certes, il y a, à mon avis, dans ce vaincu mille fois plus de l'homme que dans toute cette racaille de vainqueurs, à laquelle le chef temporel et spirituel de l'Eglise catholique, le représentant de Dieu sur la terre, est obligé de donner de temps en temps le spectacle d'une tête coupée. Il est vrai que bientôt après ce peuple sensible et intelligent va, pour ainsi dire, faire ses ablutions à la place Navone, et y laver les taches que le sang a pu laisser sur ses habits. Cette place est alors inondée complétement; au lieu d'un marché aux légumes, c'est un véritable étang d'eau sale et puante, à la

surface duquel surnagent, au lieu de fleurs, des tronçons de choux, des feuilles de laitues, des écorces de pastèques, des brins de paille et des coquilles d'amandes. Sur une estrade élevée au bord de ce lac enchanté, quinze musiciens, dont deux grosses caisses, une caisse roulante, un tambour, un triangle, un pavillon chinois et deux paires de cimballes, flanqués pour la forme de quelques cors et clarinettes, exécutent des mélodies d'un style aussi pur que l'eau qui baigne les pieds de leurs tréteaux, pendant que les plus brillants équipages circulent lentement dans cette mare, aux acclamations ironiques du *peuple-roi*, dont la *grandeur* n'est pas l'unique cause *qui l'attache au rivage*. Mirate! Mirate! voilà l'ambassadeur d'Autriche! — Non, c'est l'envoyé d'Angleterre! — Voyez ses armes : une espèce d'aigle. — Du tout, je distingue un autre animal, et d'ailleurs la fameuse inscription : *Dieu et mon droit*. — Ah! ah! c'est le consul d'Espagne avec son fidèle Sancho. Rossinante n'a pas l'air fort enchanté de cette promenade aquatique. — Quoi! lui aussi? le représentant de la France? — Pourquoi pas? ce vieillard qui le suit, couvert de la pourpre cardinale, est bien l'oncle maternel de Napoléon. — Et ce petit homme, au ventre arrondi, au sourire malicieux, qui veut avoir l'air grave? — C'est un homme d'esprit qui écrit sur les arts d'imagination, c'est le consul de Civita-Vecchia, qui s'est cru obligé par la *fashion* de quitter son poste sur la Méditerranée pour venir se balancer en calèche autour de l'égout de la place Navone; il médite en ce moment quelque nouveau chapitre pour son roman de *Rouge et Noir*.

Mirate! Mirate! voilà notre fameuse Vittoria, cette Fornarina au petit pied (pas tant petit), qui vient poser aujourd'hui en costume d'Éminente, pour se délasser de ses travaux de la semaine dans les ateliers de l'Académie. La voilà sur son char, comme Vénus sortant de l'onde. Gare! les tritons de la place Navone, qui la connaissent tous, vont emboucher leurs conques et souffler à son passage une marche triomphale. Sauve qui peut! — Quels cris de joie! Qu'arrive-t-il donc? Une voiture bourgeoise a été renversée! Oui, je reconnais notre grosse marchande de tabac de la rue Condotti. Bravo! elle aborde à la nage, comme Agrippine dans la baie de Putzolles, et pendant qu'elle donne le fouet à son petit garçon pour le consoler du bain qu'il vient de prendre, les chevaux, qui ne sont pas des chevaux marins, se débattent contre l'eau bourbeuse. Eh! vive la joie! en voilà un de noyé! Aggrippine s'arrache les cheveux! L'hilarité de l'assistance redouble! Les polissons lui jettent des écorces d'orange, etc., etc. Bon peuple, que tes ébats sont touchants! que tes délassements sont aimables! que de poésie dans tes jeux! que de dignité, que de grâce dans ta joie! Oh oui! les grands critiques ont raison, l'art est fait pour tout le monde; si Raphaël a peint ses divines Madones, c'est qu'il connaissait bien l'amour exalté de la masse pour le beau, chaste et pur idéal; si Michel-Ange a tiré des entrailles du marbre son immortel Moïse, si ses puissantes mains ont élevé un temple sublime, c'était pour répondre sans doute à ce besoin de grandes émotions qui tourmente les âmes de la multitude. C'est pour donner un aliment à la flamme poétique qui les dévore, que Tasso et Dante ont chanté. Oui, anathème sur toutes les œuvres que la multitude n'admire pas! car si elle les dédaigne, c'est qu'elles n'ont aucune valeur; si elle les méprise, c'est qu'elles sont méprisables, et si elle les condamne formellement par ses sifflets, condamnez aussi l'auteur, car il a manqué de respect au public, il a outragé sa grande intelligence, froissé sa profonde sensibilité; *qu'on le mène aux carrières*.

Ainsi donc, comme les quatuors de Beethoven, bien qu'exécutés par les frères Tilmant, MM. Urhan et Claudel, n'avaient attiré dimanche dernier que fort peu d'auditeurs, il faut en conclure que cette musique ne jouit d'aucune popularité, et par conséquent qu'elle ne vaut absolument rien. Et sans doute, qui oserait soutenir le contraire?.... — Cependant ne nous hâtons pas trop. J'ai dit en commençant que la première matinée de MM. Tilmant avait eu lieu le dimanche gras. Cette raison, après tout, est plus que suffisante pour expliquer la solitude au milieu de laquelle le grand quatuor en ut dièze mineur, ce dernier et prodigieux effort du génie de Beethoven, a été exécuté. Il faut être juste, les Parisiens ont, tout autant que les Romains, le sentiment de l'art, de l'art musical surtout; ils l'aiment, ce grand art; ils le respectent, ils l'adorent. Mais que voulez-vous, précisément parce qu'ils le traitent avec tant de vénération, cet art n'est point un délassement pour eux; et il leur en faut des délassements; l'aigle ne peut toujours planer. Eh bien, le dimanche gras, il est d'usage à Paris comme à Rome de s'amuser; tout le monde alors se livre à la joie, aux charmes de la promenade et de la conversation. On n'a pas, comme à Rome, une place inondée à parcourir en voiture, mais le boulevart avec sa fange noire a bien son prix, surtout pour les gens à pied; puis ces belles créatures, si fraîches, si lestes, si piquantes, si spirituelles, qui de temps en temps daignent vous *engueuler*.... , le moyen de résister. Encore savez-vous que cette année, au dire de beaucoup de gens très-mal informés, MM. les pairs, par une attention bien délicate, s'étant hâtés de terminer le fameux procès, devaient

offrir au public parisien un spectacle digne du dimanche gras et à l'instar de Rome, celui de l'exécution de Fieschi. De sorte que, bercés par cette douce espérance, beaucoup de dilettanti vaguaient par les rues, les places et les carrefours, attendant la venue... de la guillotine. Il était donc *moralement* impossible que Beethoven sortît vainqueur d'une pareille lutte. Attendons une nouvelle épreuve pour savoir à quoi nous en tenir sur la popularité, et par conséquent sur le mérite de ses quatuors. La seconde séance aura lieu dimanche prochain ; c'est un dimanche maigre celui-là; plus de Paillasses, plus de Marquis, plus de Pierrots, plus de Colombines, plus de Nymphes en calèche découverte, plus de longs nez de carton, plus de mouchards, plus d'aimables conversations, plus de jeux folâtres, plus d'espoir de bourreau, plus rien de ce qui faisait de Paris ce jour-là un séjour de délices, une vallée de Tempé, une véritable Arcadie ; tout sera fini, et si le public n'a pas dans sa sagesse décidé depuis longtemps que les quatuors de Beethoven sont dépourvus de tout ce qui constitue les œuvres de génie et de popularité, à coup sûr les salons de M. Pape présenteront un aspect fort différent de celui qu'ils avaient dimanche dernier ; car les quatre concertants sont reconnus par le public pour des hommes d'un véritable talent, et ils en ont donné à leur première séance de nouvelles et incontestables preuves. Jamais la dernière production de l'auteur de *Fidelio* ne m'avait paru plus gigantesque ; tout a été rendu avec précision, finesse et intelligence. Certes ce n'est pas peu dire, car ce quatuor est peut-être, de tous les morceaux de musique connus, le plus hérissé de difficultés de toute espèce. Après Beethoven, M. Billet, pianiste de beaucoup de talent, a exécuté un brillant solo de piano, composé par Thalberg sur des thèmes de Mozart. Puis nous avons entendu un nouveau quintetto d'instruments à cordes, de M. Scipion Rousselot, dont les trois premières parties sont pleines de verve et d'originalité. Le second morceau surtout, à deux mouvements, m'a paru rempli de mélodie, comme aussi de détails ingénieux et piquants.

On nous promet, pour la seconde séance avec Beethoven, une composition inédite de M. Onslow. A dimanche prochain donc, et Dieu veuille qu'on ne fasse pas *espérer* la guillotine aux Parisiens pour ce jour-là.

H. Berlioz.

LES CONCERTS.

L'avalanche de concerts, qui tombe sur Paris tous les ans à la fin de l'hiver, commence à s'ébranler ; dans peu nous la verrons rouler. Il n'y aura plus un salon de facteur de pianos qui ne soit, chaque semaine, envahi par un *nombreux et brillant auditoire* composé de vingt-quatre personnes. Et ces soirées ou matinées, prétendues musicales, offriront à peu près toutes le même degré d'intérêt. On y entendra un solo de piano suivi d'une romance ; d'un air varié de flûte, d'une cavatine italienne, d'un air varié de cor, d'une autre romance, d'un autre solo de piano, d'un air varié de violon et d'un autre air varié de flûte, le tout exécuté dix fois mal pour une fois bien. Ou encore le public pourra y admirer un air varié de flûte, un solo de violon, une romance, un autre air varié de flûte ; un solo de piano, une cavatine italienne, une autre romance et un solo de cor, le tout exécuté une fois bien pour dix fois mal. Puis le surlendemain arriveront les petits articles des petits journaux rédigés par de grands critiques, et prodiguant de grands éloges à ces petits musiciens. Puis la jeune personne qui aura barbouillé la fantaisie de piano, ou improvisé un air de Mozart, l'intéressant virtuose qui aura vrillé l'oreille des auditeurs avec sa flûte, ou qui lui aura agacé les nerfs par ses traits de violon *pizzicati* à la Paganini, lisant dans un *journal imprimé*, l'une, que son jeu est brillant et plein d'éclat, qu'elle *n'égale pas encore Listz*, mais qu'avec du travail elle peut y parvenir ; les autres, que Tulou et Baillot vont être éclipsés bientôt par deux rivaux d'autant plus redoutables qu'ils sont plus jeunes. Ces aimables enfants prodiges n'ont rien de plus pressé que d'acheter *l'excellent journal* qui a bien voulu les encourager, pour le mettre sous les yeux de leurs parents. Toute la famille s'assemble alors, le père, la mère, les frères et sœurs, le grand papa pleurant d'avance de joie et de bonheur ; la bonne, jalouse de prendre sa part à ce festin de gloire, et la fille du portier qui, rêvant déjà une classe au Conservatoire, se glisse derrière elle pour entendre proclamer les noms illustres de ses *jeunes bourgeois*. On lit, on relit, on commente, on copie, on apprend par cœur l'admirable compte rendu, l'appréciation impartiale, le jugement si fin, si plein de tact du grand critique ; on le découpe pour le glisser dans les lettres et en faire des envois dans les départements. On invite quelques amis pour manger un baba acheté avec le bénéfice net du GRAND CONCERT, et boire une tasse de thé. A la fin de ce banquet, les voisins, auxquels les parents ont donné le mot, supplient à mains jointes les triomphateurs de vouloir bien répéter pour eux les morceaux qui les ont immortalisés. La flûte sort de son étui, le violon de sa boîte, mademoiselle quitte ses gants, s'approche du piano, les auditeurs respirent à peine.

« Arrectis auribus adstant. »

On pleure derechef, on s'embrasse même : c'est un talent colossal! c'est un phénomène! cela va au cœur! Ah! l'année prochaine, ce sera bien autre chose! — Oui, le baba sera peut-être plus gros, mais voilà toute la différence ; du moins je le crains fort.

Un amateur de bonne musique.

SOIRÉES MUSICALES,

OU

CONSEILS AUX JEUNES PERSONNES,

PAR M. CHARLES SCHUNKE.

La musique devient populaire en France; elle est appelée à concourir à la civilisation et à l'adoucissement des mœurs; mais il importe de bien diriger cette heureuse impulsion.

Nous devons le dire : une jeune personne n'est pas *musicienne* parce qu'elle exécute sans faute un morceau qu'elle a étudié pendant plusieurs mois. Son talent n'est le plus souvent qu'un *mécanisme* obtenu à force de travail ; il manque à *l'exécutante l'âme* et *le goût*, ces deux puissants moteurs qui électrisent, et qui font rendre les *idées par les sentiments et les sentiments par les accents.*

Si un organe pur, flexible, éloquent, peut nous initier aux mystères de l'harmonie du style, de la délicatesse des pensées et des expressions, et réveiller en nous le *sentiment de la littérature*, un habile musicien, par le charme de l'exécution, nous dévoile les secrets de cette mélodie qui enchante l'oreille, captive le cœur, et développe en nous le *sentiment de la musique*, cette poésie sans mots.

C'est pénétré de ces vérités, et soutenu par une expérience de plusieurs années d'enseignement, que *M. Schunke* a fondé ces *Soirées musicales* dans lesquelles il exécutera les compositions de tous les auteurs anciens et modernes, et fera déchiffrer aux jeunes personnes les morceaux qu'elles auront *préalablement* bien *entendus* et bien *sentis*.

Cette idée est neuve : nous la croyons bonne et utile; les amateurs qui vont écouter la belle musique du *Grand opéra* et des *Italiens* savent tout le fruit qu'ils ont retiré de cette audition : c'est la meilleure des leçons.

Ces *Soirées* auront le double avantage de fortifier les demoiselles dans leurs études musicales et de les réunir une fois par semaine pour leur donner l'habitude de jouer devant le monde. Si nous ajoutons que plusieurs dames, qui se sont fait un nom dans les arts et dans les lettres, ont promis de venir se faire entendre; que chaque mois il y aura un grand concert des premiers artistes de la capitale, et qu'enfin *M. Lévi* lira dans les intervalles les plus beaux morceaux des littératures européennes, nous ne devons plus douter du succès de ces réunions qui promettent d'être à la fois utiles et agréables.

Les soirées auront lieu le samedi de chaque semaine de 7 heures à 10 heures; dans les salons des cours méthodiques de M. Lévi, rue de Lille, nº 19, elles ont commencé le 13 février.

CONCERT DE MLLE CATHINKA DIETZ.

Lorsqu'un nouvel exécutant se fait entendre pour la première fois en public, il est malheureux qu'on ne puisse toujours faire précéder l'appréciation de son talent d'une notice succincte de sa vie antérieure et de l'histoire de ses études. Si cela pouvait être ainsi, on éviterait souvent des jugements erronés, des critiques peu justes que laissent échapper au journaliste le plus impartial et le plus intègre, l'ignorance de quelque circonstance importante dans la vie de l'artiste. C'est ce qui a failli arriver au rédacteur de cet article. L'annonce du *Concert de Mlle de Dietz, élève de M. Kalkbrenner*, pourrait laisser croire que le célèbre professeur avait commencé, suivi et perfectionné l'éducation instrumentale tout entière de sa jeune élève, et dans ce cas, il était permis d'exiger sans injustice dans le disciple, à un degré moins éminent sans doute, toutes les qualités du maître. Mais il n'en est pas ainsi ; il y a à peine un an, nous assure-t-on, que Mlle de Dietz, sortie d'une école vicieuse, mais passionnée pour son instrument, a osé venir seule à Paris du fond de l'Allemagne, dans l'unique but de se placer sous la direction de M. Kalkbrenner, et dans l'espérance d'amener à une haute perfection un talent à peine dégrossi. Mlle de Dietz doit se féliciter de sa courageuse résolution. C'est une vive satisfaction pour un maître, tel habile qu'il soit, de rencontrer une pareille élève. Dans un si court espace de temps Mlle Dietz, dans le cours établi par ce célèbre professeur et à l'aide du guide-mains, a acquis de notables qualités. Quelques mois ont suffi pour lui donner une assurance parfaite, beaucoup de légèreté et de délicatesse dans le toucher, une grande égalité de doigts, une précision convenable et surtout (chose bien rare chez une jeune personne) l'art de se posséder devant le public. A ces éloges bien franchement mérités nous ajouterons quelques conseils. M. Kalkbrenner a sans aucun doute recommandé à Mlle de Dietz de ménager ses effets avec le plus grand soin ; car plus un effet est marquant et tranché, plus il en faut être sobre, si l'on veut lui conserver toute sa valeur. Le *tempo rubato* principalement doit être employé avec extrême réserve ; le prodiguer, c'est donner à la musique une allure boiteuse déplaisante à l'oreille. Dans l'art de phraser, il est de même un juste milieu qu'il faut savoir garder. Un pianiste tel que M. Kalkbrenner peut diviser et subdiviser ses phrases pour ainsi dire à volonté, parce qu'il sait accentuer et phraser de mille façons. Un instrumentiste moins habile manque son but en détaillant à l'excès, parce que ces ressources lui manquent. Mlle de Dietz doit s'efforcer d'ajouter d'autres qualités aux qualités qu'elle a acquises; ainsi elle doit s'étudier à exécuter

les *crescendo ;* nous n'en avons pas entendu un seul dans le cours de ses deux morceaux. Dans le *decrescendo* que cette jeune artiste emploie fréquemment, elle passe trop subitement du demi-forte au *piano*. Et, à ce propos, nous ferons remarquer que ce qui fait paraître le jeu de Mlle Dietz un peu uniforme, c'est qu'elle ne met en usage que ces deux degrés de force, le *mezzo-forte* et le *piano* sans jamais s'élever à la vigueur, sans jamais atteindre le *fortissimo*. En lisant cet article Mlle de Dietz s'apercevra aisément que nous l'avons écoutée avec une extrême attention, que son talent nous a vivement intéressés et qu'éloge comme critique, c'est seulement en vue de son avenir que nous avons tout dit. A la réserve d'un *solo d'alto* habilement exécuté par M. Urhan, et des morceaux chantés par M. Géraldi, le reste du concert a été peu saillant. M. Géraldi, qui de prime abord s'est placé dans les premiers rangs de nos chanteurs, et qui doit ses succès autant à la variété et à la souplesse de son talent non moins qu'à son habileté, a dit trois morceaux *à solo* de caractères tout-à-fait opposés, et tous les trois avec la même supériorité : d'abord l'air de *Figaro* Largo al factotum avec une verve et un esprit tout-à-fait rossiniens ; puis l'Évocation des Nones de *Robert* comme on voudrait l'entendre à l'Opéra, et enfin la ballade de Schubert : *La jeune fille et la mort.*

F. S.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Venise, le 8 février 1836.

Je n'ai pas oublié la promesse que je vous avais faite en partant, de vous tenir au courant des nouvelles musicales de ce pays; malheureusement, ici comme partout ailleurs, rien n'est plus rare qu'une nouveauté qui vaille la peine qu'on s'en occupe, et j'ai dû garder le silence, faute d'avoir quelque chose d'assez important à vous communiquer. Mais Donizetti vient d'enrichir le monde musical d'un nouvel opéra, et je m'empresse de vous parler de son *Belisario* qu'on a donné hier pour la première fois. Il est impossible de rêver un succès plus brillant et plus justement mérité que ce dernier succès de Donizetti. Son œuvre ne contient pas un morceau qui ne soit remarquable : partout les motifs sont neufs et piquants; partout le musicien a su rendre avec autant de vérité que de vigueur l'expression des paroles. Je vais vous citer un à un tous les morceaux les plus importants de cet ouvrage, et j'aurai soin de vous indiquer la manière dont chacun d'eux a été accueilli. L'introduction se compose d'un chœur de sénateurs se rendant à la rencontre de Bélisaire qui revient de sa conquête de l'Italie. Ce morceau a exité de nombreux applaudissements. Vient ensuite une cavatine de la fille de Bélisaire : ce rôle est rempli par Mlle Vial dont le premier début n'avait pas été heureux, mais qui, à force de travail, de patience et de modestie, est parvenue à désarmer la rigueur du public. Mlle Vial a parfaitement chanté cette cavatine, et l'assemblée tout entière lui a prodigué des marques non équivoques de sa vive satisfaction. C'est à Mlle Ungher qu'avait été confié le rôle important d'Antonine, l'épouse de Bélisaire. Le premier morceau qu'elle ait chanté, est une cavatine dans laquelle l'épouse du général de Justinien développe ses plans de vengeance contre son mari, parce que celui-ci a tenté d'assassiner ses fils. Cet air est très-beau et Mlle Ungher l'a chanté avec un admirable talent; aussi l'enthousiasme du public s'est manifesté avec tant de violence, qu'après la première cabalette, plusieurs minutes se sont écoulées avant que les applaudissements pussent permettre à la cantatrice de reprendre le second motif. L'air une fois terminé, Mlle Ungher et le maestro ont été forcés de venir à cinq ou six reprises différentes recevoir les bruyantes félicitations de l'auditoire. Cette belle cavatine est suivi d'un duo entre Bélisaire (Salvator) et Alamiro (Pasini), jeune chef de barbares; ce morceau fort bien exécuté a aussi obtenu beaucoup de succès. La finale du premier acte forme la scène où Bélisaire est accusé publiquement par son épouse. L'effet a été des plus entraînants, et Mlle Ungher a dû encore reparaître cinq fois de suite devant l'auditoire émerveillé. Dans le deuxième acte, on a beaucoup applaudi un très-bel air fort bien chanté par le ténor. On a aussi admiré un duo chanté par Bélisaire aveugle qu'on vient de condamner à l'exil, et la fille de cet illustre proscrit. Salvatori et Mlle Vial ont déployé dans ce morceau un fort beau talent de mimes et de chanteurs. Le troisième acte s'ouvre par un chœur de barbares qu'Alamiro conduit sous les murs de Bysance pour tirer vengeance de l'outrage fait à Bélisaire. Ce chœur est suivi par un véritable chef-d'œuvre, par un trio dans lequel Bélisaire retrouve son fils qu'il croyait avoir perdu pour jamais, et qui a échappé à la mort qu'on lui destinait. Vient enfin la dernière scène où Constantine (Mlle Ungher) repentante se présente devant l'empereur, et où Bélisaire vainqueur, mais blessé à mort, vient mourir. Constantine se livre alors à un violent désespoir et elle meurt à son tour, accablée sous le poids de l'exécration générale. Le public seul n'a pu se décider à partager ce sentiment de haine, et il en a donné une preuve bien évidente, en rappelant six fois encore Mlle Ungher qu'il a voulu contempler vivante, après sa fin tragique. Donizetti a été aussi redemandé à grands cris, et il est venu jouir de son beau triomphe au milieu des artistes qui, tous, l'avaient si bien secondé. Ce nouvel opéra de Donizetti est sans contredit son plus bel ouvrage, et la dernière scène est encore plus remarquable que celle d'*Anna Bolena*. Depuis *Semiramis*, on ne se rappelle pas un pareil succès.

A. F.

MM. les peintres des décors de l'Opéra nous adressent la lettre suivante, que notre impartialité nous fait une loi d'insérer. Nous ajouterons seulement à notre article du 7 *février*, et nous prouverons au besoin, qu'avant-hier, 19 *février*, les décorations de *la Saint-Barthélemi* n'étaient *point terminées.*

Paris, 12 février 1836.

Monsieur,

Nous vous prions et requérons au besoin d'insérer cette lettre dans votre prochain numéro.

Vous dites dans un article de votre journal du 7 février dernier, que les décorateurs de l'Opéra sont seuls cause du retard apporté à la représentation de l'ouvrage *La Saint-Barthélemi.* Cet article est évidemment malveillant, car vous ne pouvez ignorer, monsieur, toutes les causes qui retardent cette représentation, et qu'il ne nous appartient pas de livrer au public.

Agréez, monsieur, nos salutations empressées.

Les décorateurs de l'Opéra, C. Séchan, Léon Feuchères, E. Delplechin, Jules Diéterle.

Revue critique.

Méthode de chant pour les enfants, par Joseph Mainzer.

Dans un moment où la plupart des artistes se livrent à de si louables efforts pour hâter la propagation d'un enseignement musical, basé sur des principes fixes et raisonnables, nous ne pouvons que porter un intérêt tout particulier à la méthode qui sera le sujet de cet article.

Il n'est presque pas de pays où les parents ne se laissent influencer par ce principe erroné, savoir : qu'ils ne risquent rien en confiant leurs enfants à des professeurs médiocres et soi-disant à bon marché, sauf plus tard à leur donner des maîtres célèbres qui sauront bien leur révéler les véritables beautés de l'art. Aussi qu'arrive-t-il ordinairement? C'est que ces maîtres célèbres se voient dans la nécessité de remettre leurs élèves aux premiers éléments, et qu'ils sont obligés d'épuiser une incroyable dose de patience pour leur faire perdre une foule de mauvaises habitudes et d'idées entièrement fausses. Cet inconvénient est causé par la disette où nous sommes de méthodes claires et complètes sur les diverses branches de l'art : aussi nous félicitons-nous de pouvoir enfin annoncer aux parents un ouvrage qui, par sa clarté, sa disposition méthodique et sa brièveté a des droits incontestables à la faveur générale.

M. Mainzer est déjà bien connu par sa grande méthode de chant, publiée en Allemagne, dont nous avons donné une analyse détaillée dans la *Gazette Musicale*, et le gouvernement prussien appréciant dignement le mérite de cet ouvrage, n'a pas reculé devant les dépenses nécessaires pour qu'il pût être répandu dans la plupart des villes de la Prusse rhénane. Aujourd'hui le même auteur se présente avec un nouvel ouvrage qu'il a consacré exclusivement à l'enseignement élémentaire destiné aux enfants.

M. Mainzer a su traiter avec une admirable clarté les paragraphes ayant pour objet les notes, les clefs, la mesure, le rhythme, l'accentuation, etc., etc. Ces différentes leçons, expliquées en peu de mots mais avec une rare lucidité, contiennent une explication précise de toutes ces différentes parties de la grammaire musicale, et elles sont constamment présentées de telle sorte qu'elles seront aisément comprises par tous les enfants, par ceux-là mêmes auxquels la nature n'a accordé que l'organisation la plus vulgaire. Il faut féliciter l'auteur d'avoir conservé les dénominations allemandes pour exprimer dans les notes, les quarts, les moitiés et les entiers. Laissons M. Mainzer développer lui-même ses idées sur cet important sujet. (§ 17.)

« J'ai adopté ici la méthode allemande pour la dénomination » des notes, relativement à leur durée, par ce seul motif, que » je la trouve plus rationnelle et par conséquent plus claire et » plus facile. Au lieu de distinguer les notes par *rondes, blanches, noires croches, doubles croches, triples croches* » (dernière dénomination qui est en outre arithmétiquement » fausse), les Allemands se bornent à une seule dénomination, » l'*entière ;* toutes les autres ne sont que des subdivisions dont » chaque enfant sait trouver le nom, nom significatif et qui ex- » plique en même temps la durée de la note. Ainsi, que l'on » connaisse l'unité, et cela suffit pour connaître en même temps » le nom et la durée de toutes les subdivisions possibles. »

Après avoir indiqué l'inconvénient que présentent les dénominations usuelles de *rondes*, blanches etc., etc., l'auteur continue ainsi :

« Suivant notre méthode, l'élève, aussitôt qu'il connaît le » nom et la durée des notes, connaît en même temps le nom et » la durée des pauses. N'est-il pas bien plus facile de comprendre » qu'il y a autant de sortes de silences que de sortes de notes, » et que ces silences portent le même nom que les notes qui » leur correspondent; Qu'il y a, par conséquent, des pauses » entières, des demi-pauses, des quarts, des huitièmes, etc., » de pause ? Mais ce n'est pas à cela seulement que se borne » l'influence de notre simplification. Elle est bien plus sensi- » ble encore lorsqu'il s'agit d'expliquer à l'élève, la *mesure.* » Quel rapport par exemple y a-t-il entre la mesure 2/2 et » l'explication ordinaire : *mesure de deux blanches ?* Com- » ment peut-on faire comprendre 2/4 par deux noires, 2/8 par » deux croches, 6/4 par six noires ?

» N'a-t-on pas au contraire tout dit et tout expliqué par les » mêmes chiffres, en employant notre méthode? Ainsi : 2/2 est » la mesure de deux demies, 2/4 de deux quarts, 2/8 de deux » huitaines, 6/4 de six quarts, etc., etc. »

Nous ne pouvons que nous ranger entièrement à cette opinion de M. Mainzer. S'il existe une vérité utile et profitable, universellement reconnue chez un peuple tout entier, n'est-ce pas un devoir de la transmettre à d'autres peuples? et cette simplification dans les termes techniques n'est-elle pas un grand pas vers l'intelligence d'une théorie élémentaire où se trouvent d'ailleurs tant de dénominations diverses ? Nous espérons avec M. Mainzer que cette utile innovation obtiendra l'approbation qu'elle mérite.

Cet ouvrage, ainsi que le dit lui-même son auteur, a moins pour but d'établir une théorie complète sur l'art du chant, que d'aider à l'éducation première et pratique de l'enfant, de former son oreille, de lui donner les explications les plus indispensables sur les différentes parties de l'art musical et de l'amener, au moyen d'exercices gracieux et attachants, à pouvoir chanter seul ou en parties. Sous ce rapport, nous devons tous nos éloges aux exercices à deux voix que M. Mainzer a joints à sa première leçon. C'est une vérité aussi triste qu'incontestable que, chez nous autres Français, l'oreille des gens du peuple est encore bien peu musicale, et nous devons avouer qu'à Paris, par exemple, si un air est chanté par plusieurs personnes à la fois, il est bien rare que parmi les chanteurs il s'en trouve un seul qui soit capable d'improviser une seconde partie d'après les exigences les plus naturelles de l'oreille, ainsi que cela arrive toujours au contraire parmi les ouvriers allemands. Il est donc indispensable d'avoir recours à des exemples corrects et d'une difficulté progressive pour habituer l'oreille de l'enfant aux combinaisons harmoniques. Nous ferons à ce sujet une mention particulière des exemples qui se trouvent pages 34, 35, 40 et 41.

Le paragraphe 48 contient une explication très-précise de la liaison des paroles avec la musique. Après quelques exemples d'une grande utilité, dans lesquels les enfants apprennent par la même occasion la véritable manière d'écrire les notes qui se groupent sous une seule syllabe, M. Mainzer amène insensiblement ses élèves aux exemples avec texte, exemples qui sans contredit, peuvent être regardés comme le plus bel ornement de cet ouvrage. Les paroles expriment des idées morales, naïves et religieuses. Les mélodies en sont constamment simples, naturelles et chantantes. Viennent ensuite 21 petits exercices à une

voix et 16 autres à deux voix parfaitement propres à être chantés par des enfants, telle que : Prière avant et après la classe, le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver, Ran plan plan, le Papillon, le Berger, les Adieux de l'hirondelle, la Fête de ma mère, l'Enfant à la fontaine, la Bulle de savon, le Mousse et le petit mendiant. Parmi tous ces morceaux, nous avons particulièrement remarqué, Ran plan plan, le Papillon, le Berger, la Bulle de savon. Toutes ces mélodies sont parfaitement calculées pour suivre les différents développements de l'organe de l'enfant.

Il nous reste encore à dire quelques mots sur l'introduction de cet ouvrage. Nous avons différé jusqu'ici d'en parler, parce que nous voulions la recommander spécialement aux parents, ainsi qu'aux professeurs. L'auteur, employant l'accent de la bienveillance et de la conviction, s'adresse dans cette introduction à la jeunesse française et nous donne des détails pleins d'intérêt sur les écoles de l'Allemagne. Il peint des couleurs les plus vraies et les plus pures la vie des élèves des deux sexes dans ces écoles. Il montre tous ces jeunes enfants se rendant avec joie à la leçon de chant après les heures consacrées à l'étude des sciences; il nous fait voir comme leur âme s'élève par des chants religieux dans lesquels ils célèbrent leur reconnaissance envers Dieu, ainsi qu'envers leurs parents et leurs professeurs; enfin, il nous démontre combien ces exercices doivent puissamment contribuer à ennoblir l'âme de tous ces jeunes chanteurs.

Nous terminerons ici cet article, bien convaincus qu'un ouvrage si peu dispendieux et d'une si haute utilité tout à la fois, ne peut manquer de se trouver bientôt dans toutes les familles, dans tous les pensionnats et dans toutes les écoles.

Mélodies pour trois voix égales, par Gustave Carulli, à l'usage des pensionnats; paroles d'Alphonse Lamartine et autres.

I. *Les Suisses.*

Ainsi que l'exige la mode, pour peu qu'il soit question de la Suisse, ce numéro commence par un ranz des vaches. De jeunes Suisses entendent dans l'éloignement les chants de leurs frères qui s'exilent pour les pays étrangers. Ce sont de libres enfants de la république qui vont se sacrifier pour soutenir les trônes chancelants de la tyrannie, au nord comme au sud, dans les états des rois comme dans ceux de Sa Sainteté le pape.

Une voix de solo interrompt le chœur à trois voix :

« Vers la cité marchons avec courage,
» Venez, mes sœurs, voici l'instant fatal;
» Ils sont partis pour un long esclavage,
» Et du départ ces chants sont le signal.

» Ils ont pour nous et pour notre vieux père,
» Pour un peu d'or, vendu leur liberté, etc. ».

Le sujet serait poétique, si, au lieu de ce motif pécuniaire, c'était le cri de la liberté qui résonnât dans les montagnes de ces enfants de Guillaume Tell. Un sujet noble et beau est seul digne de la poésie; de mauvaises actions ne méritent pas d'être chantées en vers.

Du reste, cette mélodie est une imitation des chants suisses que nous connaissons; elle est plus agréable que nouvelle, mais elle est d'une exécution facile, et elle répond entièrement au but que l'auteur s'est proposé.

Le numéro 2, *la Semaine sainte* de Lamartine, est traité aussi avec talent. Le motif principal est agréable; il ne manque même pas d'une certaine teinte religieuse; seulement nous ne pouvons nous empêcher de reprocher à l'auteur l'état d'incertitude pénible dans lequel il laisse l'auditeur par un trop fréquent changement de modulations, et ce défaut nous paraît surtout répréhensible dans un ouvrage spécialement destiné à la jeunesse, et par conséquent à des chanteurs encore peu exercés. Aussi la marche harmonique n'est-elle pas toujours naturelle. Le passage de la bémol en mi, et le retour dans le premier ton, ne sont pas suffisamment préparés pour rendre la modulation coulante et naturelle. De plus, les paroles de Lamartine sont trop vaporeuses, et s'enfoncent trop avant dans les abstractions méditatives pour pouvoir être comprises par de jeunes intelligences. Ce qui n'atteint ni le cœur ni l'esprit ne peut être rendu ni avec l'esprit ni avec le cœur.

N. 3. Les *Adieux à la mer*, de Lamartine : *Ah! berce, berce encore*, font le sujet d'un fort joli morceau. La mélodie en est pleine de charme, et les petits solos se rattachent aux chœurs de la manière la plus agréable. Seulement le trop grand nombre des passages chromatiques, dans la mélodie principale, comme dans les parties de l'accompagnement, rendent l'exécution difficile sans embellir aucunement le chant. Cela prête, au contraire, au morceau une teinte monotone et larmoyante; la marche de la mélodie en devient gênée, et l'harmonie est loin de gagner en richesse ce qu'elle perd en naturel. Nous pourrions même citer plusieurs passages, où l'auteur n'a pas eu soin d'éviter la rencontre de la note diézée et de la note naturelle. Quand bien même tous les traités d'harmonie ne seraient pas là pour nous défendre les fausses relations, l'oreille seule devrait suffire pour nous guider sûrement à cet égard.

Ces observations, nous les répéterons au sujet de plusieurs des numéros de ce recueil, attendu que c'est précisément par suite de nos remarques, que ces morceaux, très-bien faits d'ailleurs, ont perdu pour nous la moitié de leur mérite.

N. 4. Le *Chant des mères moscovites* nous rappelle, sous le rapport mélodique, le chant admirable connu sous le nom des *Adieux du Cosaque*.

Du reste, ce morceau est encore d'une exécution difficile par les mêmes causes que nous venons de développer. Pour que de semblables compositions ne manquent pas leur effet, elles demandent à être exécutées avec une précision extrême. Une fois ce problème résolu, ce numéro ne peut produire qu'un effet des plus agréables.

Dans le numéro 5, *les Abimes profonds*, l'auteur a su éviter les défauts que nous venons de signaler; aussi ce numéro est-il celui que nous plaçons au premier rang. Le style musical est grave, noble, je pourrais presque dire biblique. La mélodie est naturelle, exempte de recherche, et conséquemment elle est facile à exécuter, même pour des chanteurs encore peu exercés.

Des articulations brèves et vivement accentuées ne manquent presque jamais leur effet en musique, principalement dans les chœurs; aussi sommes-nous fortement prévenus en faveur du numéro 6, intitulé : *Ischia*. Mais, du moment que nous voyons toutes les syllabes violemment séparées par des pauses, nous en concluons que la musique doit perdre par là une grande partie de son effet. Le chant n'est rien autre chose qu'un langage plus noble que celui de la parole. Or, ce qui est

CHAMBRE ROYAL.

vicieux dans le langage ordinaire ne peut être louable dans le chant. Quel est l'orateur qui se hasarderait à parler ainsi : Le... so...leil... ou les... tè...mè...bres? Dans le chant, où les intervalles sont plus considérables que dans le langage parlé, ce déchirement de syllabes doit être d'un effet encore plus choquant.

Ce morceau est d'ailleurs un de ceux où domine le plus la mélodie, principalement le petit solo, où le chant se soutient avec beaucoup de charme.

En général, ce recueil forme une publication très-agréable, qui ne saurait manquer de recevoir un excellent accueil de la part du public auquel il s'adresse.

A l'extérieur, comme dans son contenu, ce petit ouvrage est traité avec autant de grâce que de goût.

NOUVELLES.

— *Les Huguenots*, tel est le titre véritable du nouvel opéra de M. Meyerbeer, dont la première représentation aura lieu, suivant toutes les probabilités, mercredi 24 février.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, la *Gazza ladra*, exécutée par Rubini, Tamburini, Lablache, Ivanoff et la diva Grisi. La salle sera trop petite pour contenir la foule qui se portera à cette représentation.

*** Ce n'est pas le public dilettante qu'on accusera d'ingratitude pour les talents qui ont une fois conquis son suffrage. Bellini n'a pas emporté dans la tombe la faveur qui entoura constamment sa vie artistique. Sa place semble s'élargir tous les jours dans le répertoire du Théâtre-Italien. Mardi dernier on a repris avec succès *I Capuletti e I Montecchi*.

*** Le Théâtre-Italien va nous rendre bientôt *le Diamant* de Cimarosa monté avec un éclat jusqu'ici sans exemple. Lablache, Rubini, Tamburini, Mlle Grisi, Mme Albertarri, quel brillant concours pour raviver les suaves mélodies du *Matrimonio segreto!* Le seul tort de l'administration, c'est de ne pas s'être hâtée pour faire faire à cette partition, chef-d'œuvre d'esprit et de comique, les honneurs du carnaval.

*** On a déjà commencé à l'Opéra-Comique les répétitions de l'ouvrage, en trois actes, de MM. Scribe et Auber, *la Brabançonne*, destiné à réunir les talents de Chollet et de Mlle Prévost.

*** On s'occupe au théâtre de la Bourse de remonter *la Marquise de Brinvilliers*, espèce d'*olla podrida* musicale, pasticcio où contrastent, par le voisinage, les différentes manières de nos maestri contemporains.

*** C'est aujourd'hui que doit avoir lieu le concert de Mlle Bucault, dont nous avons inséré le programme dans notre numéro de dimanche dernier.

*** M. Albert Sowinski donnera un grand concert vocal et instrumental, le 7 mars, dans la salle de l'Hôtel-de-Ville. Le bénéficiaire jouera deux morceaux nouveaux de sa composition pour piano et orchestre; un concerto et des grandes variations sur la marche des *Puritains*. L'orchestre, composé de cinquante artistes, dirigé par M. Tilmant, exécutera pour la première fois une grande scène dramatique de la composition de M. Sowinski, intitulée : *la Reine Hedwige*.

*** Le deuxième concert du Conservatoire aura lieu aujourd'hui. Une symphonie de Mozart, un concerto de violon, composé et exécuté par M. Molique, un motet de Cherubini, un solo de flûte de M. Dorus, et l'admirable symphonie en *re* de Beethoven, forment le programme.

*** M. Lipinski, un des plus célèbres violons de l'Allemagne, donnera enfin son premier concert, samedi 27 février, à l'Hôtel-de-Ville. L'orchestre très-complet sera dirigé par M. Habeneck. Nous ne pouvons douter que les amateurs de musique, et notamment les violons, ne s'empressent d'assister à cette solennité musicale.

*** Le ténor Patti obtient beaucoup de succès au théâtre de la Pergola à Florence.

*** Les deux sœurs Grisi secondent Donizetti à Turin; à Parme, le ténor Pedrazzi soutient avec Mme Bocca Badati le poids du répertoire

*** Les premiers jours du mois de mars verront arriver à Paris la célèbre cantatrice allemande, Mme Sabina Heinefetter, qui vient de quitter Berlin pour se rendre parmi nous.

*** La podesta et les magistrats de Bergame, pour donner plus de solennité à la foire célèbre de cette ville, y ont invité Rubini, qui est lui-même Bergamasque. Ils ont ajouté un nouveau poids à leurs sollicitations en la faisant appuyer par le père de leur illustre compatriote, dont la réputation et la vogue sont cosmopolites. Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en mettant sous leurs yeux une partie de la réponse de Rubini aux instances de son père; elle prouve, comme l'a dit un poète,

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.

« Mon très-cher père, je n'ai jamais connu de bonheur pareil à celui que j'éprouve en vous répondant que j'accepte de chanter à Bergame pendant la foire prochaine. Il m'eût été difficile de résister à l'honneur que M. le podesta et ses collègues les députés me font en me priant de chanter à cette époque; il m'eût été surtout impossible de ne point répondre aux instances de ma famille, et principalement aux vôtres, mon très-cher père. J'irai dans ma patrie; j'irai chanter en famille, et les encouragements, les honneurs que j'ai reçus à l'étranger prendront plus de force des applaudissements que j'espère obtenir de mes concitoyens, et dont il me semblera que vous aurez votre part.... Il est bien entendu que je donnerai ces représentations sans conditions ni rétribution aucune, et que je me regarderai comme amplement dédommagé par le plaisir que j'éprouverai en faisant pour vous et pour ces messieurs une démarche que vous me dites devoir vous être agréable, etc. — Paris, 16 octobre 1835. » — On reconnaît avec plaisir à ce langage l'artiste généreux qui, à Calais, il y a un an, malgré la rapidité de son passage, trouva moyen de chanter *le Barbier* de Rossini au bénéfice d'un compatriote dans l'indigence, et même, comme l'opéra n'était monté que dans la traduction française, qu'il ne connaissait pas, ne craignit pas, pour rendre service, de se compromettre en baragouinant son rôle moitié en français, moitié en italien.

*** Le journal de Valenciennes rapporte un fait curieux, et qui serait des plus intéressants, s'il était pleinement confirmé; car, dans ce temps, où la plupart des journaux fabriquent comme à plaisir des nouvelles bizarres, on est tenté à chaque instant d'appliquer le fameux proverbe espagnol :

De las cosas mas seguras
La mas segura es dudar.

« De toutes choses les plus sûres, la plus sûre est de douter ». Quoi qu'il en soit, nous rapportons le fait cité, sans autrement le garantir :

« Vers les premiers jours du mois dernier, une jeune personne de douze ans à peu près, d'une humeur douce, mais sombre, portée à l'étude par goût, fut atteinte d'une rougeole considérable. Dans le fort de l'éruption, vers sept heures du soir, tout prêtait silence dans l'appartement; elle s'assied sur son lit, près d'une sœur atteinte comme elle, et chante avec une grâce infinie un air de cantique, dont les paroles en vers, parfaitement articulées, causent un mélange d'admiration et d'étonnement. Jamais chant ne parut plus tendre, plus harmonieux et plus analogue à la situation des parents de la malade, tous inquiets sur l'issue de son état. C'était une invocation à l'Être-Suprême. La jeune personne, interrogée immédiatement sur ce qu'elle venait de faire entendre, répondit sans hésiter n'avoir cessé de dormir, et ne pas se rappeler le moins du monde avoir rêvé ni chanté. Ce qui paraîtra fort singulier, et sera matière à réflexion pour les savants même, c'est que la jeune fille n'avait jamais chanté jusque-là. »

Errata du dernier article de M. Barlioz. Au lieu de : Mozart *succéda* à Haydn, lisez : *succédait* à Haydn; au lieu de : les riches *victimes* de ces prêtes, lisez : les riches *vêtemens;* au lieu de : plus divin (vates) lisez : plus *devin*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

3e ANNÉE. N° 9.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 FEVRIER 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale*, recevront, le dernier dimanche de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Discours prononcé au Congrès historique, par M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire de musique.— Correspondance particulière.—Nouvelles. —Annonces musicales.

DISCOURS

PRONONCÉ PAR M. BOTTÉE DE TOULMON,

Bibliothécaire du Conservatoire de Musique,

AU CONGRÈS HISTORIQUE,

(Novembre 1835.)

Au premier abord, la question présentée au Congrès par l'Institut historique : « *Faire l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours* », a lieu d'étonner par l'immensité des matières qu'elle déroule devant elle. Je pense que l'on aurait tort, messieurs, de se croire obligé de ne s'avancer ici que muni de tous les matériaux nécessaires pour la traiter en entier. La question, ce me semble, n'a été présentée que pour résumer la tâche de plusieurs orateurs. Quant à moi, j'ai l'intention de choisir dans les éléments qu'elle renferme les temps les plus obscurs, afin de faire servir les documents que j'emploierai, à indiquer, autant qu'il sera en mon pouvoir, les moyens qui, je crois, sont nécessaires pour arriver à la connaissance de ces époques reculées. Mes peines seront plus que compensées si elles ont pour résultat d'augmenter le petit nombre des personnes qui s'occupent de cet *art-science*, considéré comme trop sérieux par les uns, et trop futile par les autres.

Ce qu'il y a sans contredit de plus décourageant pour les véritables amis de l'art musical, c'est l'impossibilité où ils sont de pouvoir trouver dans notre littérature un seul ouvrage qui leur indique d'une manière passable les vicissitudes que l'art a eu à subir depuis l'époque où, régénéré par l'instinct populaire, il est devenu susceptible d'atteindre la perfection, en se dépouillant des entraves que les spéculatives idées des anciens y avaient attachées.

En effet, messieurs, la disette de renseignements dont nous nous plaignons ne peut être suppléée par la présence d'ouvrages comme l'*Histoire de la musique et de ses effets*, par Bonnet Bourdelot, l'*Histoire générale critique et philosophique de la musique*, par Blainville, l'*Histoire de la musique*, par Kalkbrenner, etc. Je n'aurai pas l'injustice de confondre avec ces plates rapsodies le recueil connu sous le nom de *Revue musicale*; malgré beaucoup de points sur lesquels nous ne partageons pas l'avis de l'auteur, nous devons à notre conscience de dire que cet ouvrage est pour beaucoup dans l'élan que l'on a pu remarquer depuis une dizaine d'années parmi les personnes s'occupant de recherches historiques par rapport à l'art musical. Il est cependant certain que cet ouvrage ne comble en aucune manière la lacune que nous déplorons dans notre littérature. Sa forme même ne permet nullement de s'en servir pour une étude suivie, puisque les articles y sont séparés et indépendants les uns des autres. Au surplus, il serait injuste d'établir ses critiques sur ce point, car le but de l'auteur n'était pas de faire ce que nous réclamons.

Lorsque l'on cherche à s'occuper sérieusement d'histoire de la musique, on la trouve si profondément obscure, que l'on est obligé à chaque instant de révoquer en doute ce que l'on en sait. Les traditions les plus fausses et les plus erronées se sont perpétuées jusqu'à nous de

telle manière, que lorsqu'on veut porter un regard scrutateur sur l'histoire de l'art musical, l'édifice se démolit de lui-même sur les différents points que l'on veut examiner; de sorte qu'en étendant un peu ses recherches, les bases manquant de toute part, l'échafaudage s'écroule en entier, et les matériaux épars et confus, dont le sol est jonché, ne servent la plupart du temps qu'à rendre plus difficile la reconstruction que l'on veut en faire.

D'où viennent donc ces erreurs? et comment se sont-elles propagées? Ici la réponse est simple; on a trop longtemps considéré la musique comme étant uniquement un art d'agrément. Les études sérieuses auxquelles on est obligé de se livrer dans des recherches semblables auraient donc paru dès-lors inutiles, et, on doit dire le mot, tout à fait *ridicules*. Il faut encore aujourd'hui presque du courage pour avouer à tout le monde que l'on s'en occupe, et l'on ne trouve grâce auprès de certaines personnes qu'à la faveur de la vogue obtenue par le moyen âge et ce qui peut s'y rapporter.

Cependant la patience de ceux qui affrontent presque la raillerie devrait recevoir une meilleure récompense en dédommagement des difficultés presque insurmontables qu'ils rencontrent à chaque pas.

En effet, la seule manière de se former une juste idée du système de la musique chez nos ancêtres, à une époque reculée, est de tâcher de comprendre les auteurs qui en ont parlé, de les commenter, de les comparer; mais que de choses incompréhensibles, inutiles, erronées! Le fil qui doit vous conduire se dirige souvent lui-même dans une mauvaise route, ce qui est encore plus fâcheux, sans contredit, que s'il manquait tout-à-fait; car alors on est obligé de revenir sur ses pas. De plus, les traités que l'on doit étudier sont écrits en latin tel, qu'il est inintelligible à force d'être corrompu. On peut lui appliquer cette phrase dite par un auteur à propos de mémoires historiques dont il blâmait le style : *Ils sont écrits de manière à donner des nausées à toute oreille un peu raisonnable.*

Encore ces documents si obscurs sont-ils fort rares; nos bibliothèques, qui en présentaient quelques-uns, ne sont plus si riches qu'elles étaient.

Après avoir parlé en général des sources auxquelles on est obligé de puiser pour se former une idée exacte de la musique à une époque reculée, je dirai qu'on peut les diviser en deux classes; d'abord les traités manuscrits, par conséquent fort rares et souvent très-défectueux, laissés par les auteurs qui écrivaient alors; ensuite la musique manuscrite qui nous reste de la même époque; en un mot, les ouvrages théoriques et les ouvrages pratiques. C'est à tâcher de faire coïncider les doctrines des uns avec les résultats trouvés dans les autres, que l'on doit porter tous ses soins.

Précisons donc davantage la difficulté, en passant en revue d'une manière succincte les premières scènes du grand drame qui nous occupe.

L'art musical chez les Grecs, loin d'être ce que l'on a cru si longtemps, la base de la musique moderne, fut au contraire un obstacle à sa perfection. En effet, la musique, considérée comme art indépendant, ne put véritablement s'améliorer que lorsque des idées plus saines sur sa nature firent adopter une route différente de celle que les anciens avaient suivie jusqu'alors dans sa pratique.

On aurait tort cependant de rejeter entièrement tout ce qui nous vient des Grecs, et de considérer leurs travaux comme complètement inutiles; il est un point sur lequel la musique moderne leur a eu, à son origine, une grande obligation. Je veux parler de leurs échelles et de leur système diatonique, qui fournirent le moyen de régler, d'une manière fixe, le chant des premiers chrétiens.

Dans les emprunts qu'on dut faire à la musique ancienne, il fallut pourtant apporter un grande attention; car, si dans ce que nous en savons il existait une cause de l'impossibilité de son amélioration, c'est évidemment son adhérence, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec les sciences mathématiques et la poésie, de manière à former un milieu entre ces deux spécialités; la musique était, si nous en croyons les renseignements que nous donnent les auteurs de cette époque, une spéculation particulière dans laquelle on parlait beaucoup de calcul et fort peu de ce qui constitue l'art de nos jours; et comme cette musique, quelle qu'en soit la nature, était invariablement déterminée par l'usage et faisait partie des mœurs civiles et religieuses, il a été de toute nécessité que le grand édifice de la civilisation grecque fût renversé par un événement plus puissant qu'elle, et qui vînt en quelque sorte faire solution de continuité entre la tradition des anciens temps et une nouvelle manière de considérer l'art des sons; or cet événement, ce fut l'établissement du christianisme.

Ce serait une erreur de s'imaginer que la musique pût, à cette époque, être considérée comme un art; non certes, et c'est précisément ce qui la sauva. Les persécutions exercées contre la nouvelle religion obligèrent les chrétiens à se cacher pour former leurs assemblées primitives; c'est au milieu de ces gens simples et ignorants que la musique moderne prit naissance; ils la pratiquèrent comme la nature la leur dictait, naïve comme eux, mais aussi, pure de toute fausse convention; ce fut en un mot la musique du peuple, quelques chants naturels, qui se propagèrent d'une assemblée dans une autre.

Il est impossible, messieurs, comme vous le pensez bien, de pouvoir indiquer d'une manière précise quelle était la forme de ce nouveau chant; quel qu'il fût, l'usage plus général que l'on en fit, devant nécessairement tendre à le dénaturer, les hommes instruits que l'Eglise avait reçus dans son sein, lorsque la nouvelle religion commença à se propager, durent songer à régler d'une manière plus stable le chant dont elle se servait : ne pouvant le faire qu'au moyen d'une échelle régulière, on ne doit pas s'étonner de les voir tâcher de tirer parti des travaux que les Grecs avaient laissés. Ils profitèrent donc de l'établissement du système diatonique, et la division des sons par tétracordes leur servit pour former l'échelle qu'ils cherchaient; c'est ce que nous appelons gamme. C'est ainsi que saint Ambroise établit les quatre premiers tons de l'Eglise, qui ne se distinguaient que par la place occupée par le demi-ton, et qui sont formés par la suite des tons naturels, de manière à ce que le premier mode commençait par *ré*, et finissait par *ré* à l'octave au-dessus, le second par *mi* avec la même étendue, le troisième par *fa* et le quatrième par *sol*.

Grégoire-le-Grand, qui gouverna l'Eglise de 591 jusqu'en 604, crut avec beaucoup de raison qu'il était de la plus haute importance d'apporter une attention très-approfondie dans les améliorations dont le chant de l'Eglise était susceptible; il chercha donc à le réformer en établissant un système nouveau; il constitua de nouvelles gammes; pour cela, conservant les quatre tons déjà existants, il en ajouta quatre autres qui ressortaient des premiers; il donna le nom d'*authentiques* aux anciens, et ceux qu'il ajoutait se nommerent *plagaux;* leur ordre fut ensuite dérangé, et la totalité des quatre anciens et des quatre nouveaux fut distinguée, en ce que les premiers portèrent le nom des quatre premiers nombres impairs, et que les quatre nouveaux prirent celui des quatre premiers nombres pairs; ils forment encore aujourd'hui, par leur réunion, le chant liturgique de l'Eglise romaine.

Cependant, ce qui sépare tout-à-fait cette doctrine du système grec, c'est la division adoptée par octave formée de deux tétracordes égaux, division la seule naturelle, système que les scolastiques connaissaient, mais qu'ils n'appréciaient pas à sa véritable valeur.

Il y a loin sans doute du système actuel aux modes de saint Grégoire, surtout dans un principe sans lequel nous ne pouvons comprendre une gamme; je veux parler du rapport qui existe entre la sensible et la tonique; les modes de saint Grégoire manquent presque tous, il est vrai, de ce rapport, mais ce qui est fort essentiel, la tonique existe aussi bien que la dominante; note qui joue un si grand rôle dans notre harmonie, que l'on peut presque la nommer une sensible harmonique.

Le système de saint Grégoire, tel qu'il était, se trouvait donc susceptible de perfectionnement, et la marche naturelle des choses devait amener en peu de temps un système parfait. Malheureusement l'engouement pour tout ce qui avait appartenu aux Grecs donna l'idée de ressusciter les prétendus miracles que la musique produisait chez eux; on asservit donc de nouveau l'art musical, et l'on arrêta ses progrès en lui imposant encore une fois le joug de la vieille doctrine grecque, malgré ses efforts pour se débarrasser de ce système tout-à-fait hétérogène à sa nouvelle nature; ses progrès furent donc retardés jusqu'au moment où l'harmonie, c'est-à-dire le chant simultané de différents intervalles, commença à s'introduire, bien que malheureusement les premiers essais pour réunir des consonnances fussent manqués, attendu que, poussé par la manie de l'époque, on rejeta encore le témoignage de l'oreille pour adopter les idées grecques; on s'obtina donc à considérer seulement comme consonnances la quarte, la quinte et l'octave, et à ranger la tierce et la sixte au rang des dissonnances (1).

Au surplus, que ce soit un malentendu ou non, telle est l'origine de notre harmonie, et certes, si nous devons quelque chose aux Grecs, cela est bien compensé par la mauvaise direction que l'on imprima à la musique en voulant marcher à leur suite, même en supposant la fausse interprétation.

Ce fut donc cette route que l'on suivit, puisque Huchald, moine de Saint-Amand, écrivit, dans le commencement du dixième siècle, quelques traités obscurs dans

(1) Ici il faut que j'entre dans quelques explications pour éviter l'objection que l'on pourrait me faire: comment se fait-il que les Grecs, ces précepteurs du monde, aient eu des idées si fausses dans un art qu'ils estimaient tant? Les intervalles étaient, chez eux comme chez nous, représentés par des nombres; cependant nous n'avons de commun avec eux que l'expression de l'octave, de la quinte et de la quarte, par la raison que Pythagore, qui avait établi ces rapports, avait pu le faire en se servant des nombres 1. 2. 3. 4, dont la réunion formait le nombre quaternaire, si respecté par les Grecs, qu'ils avaient coutume de l'employer dans leur formule de serment. Dominé par cette idée, en quelque sorte sacrée pour lui, le grand philosophe ne voulant pas dépasser cette limite, et de plus n'admettant pas le témoignage de l'oreille, fut obligé de se servir d'expressions compliquées pour représenter les tierces et les sixtes; elles furent par cette raison rangées parmi les dissonances, pendant que l'octave, la quinte et la quarte furent regardées comme consonnances.

Cette fausse interprétation fut conservée fort avant dans le moyen âge, quoique Didyme, 38 ans avant Jésus-Christ, et Claudius Ptolémée, environ un siècle après, eussent déjà donné les véritables rapports des deux tierces 5/4 et 5/6, tout en les regardant comme dissonances.

Faber stapulensis les regarde encore comme telles en 1514, bien que *Francon de Cologne* les ait déjà considérées comme consonnances imparfaites vers 1220. *Glarean*, dans son *Dodecachordon* en est encore au même point que Francon. Ce ne fut qu'en 1558 que Zarlino établit d'une manière fixe la véritable place des intervalles de la gamme. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'aujourd'hui nous ne sommes pas plus avancés que *Francon*, puisque tous nos professeurs d'harmonie nous disent *que la tierce et la sixte sont des consonnances imparfaites, parce qu'elles peuvent être altérées sans cesser d'être consonnances.* Ce serait, il me semble, plutôt un motif pour les trouver parfaites. Mais de proche en proche la tradition nous a amené une idée fausse. On l'a acceptée sans y regarder, et lorsqu'on a cherché à l'expliquer on l'a fait d'une manière plus fausse encore.

Je me trouve dans la nécessité, avant de reprendre le cours de ma narration, de vous faire encore remarquer, Messieurs, une chose fort essentielle. Il serait possible, à la rigueur, que cette fâcheuse direction, imprimée à la musique en voulant suivre les Grecs, fût le résultat d'une fausse interprétation. En effet, des savans distingués ne pouvant se résoudre à les regarder comme des barbares en fait de musique, ont élevé une objection sur le sens des mots *consonnance*, et *dissonance* d'après l'idée que l'on devait y avoir attachée chez ce peuple d'un goût si délicat. Ces savants donc prétendent que les Grecs regardaient comme consonnants les intervalles dans lesquels il y avait mixtion complète des deux sons qui les constituent. C'est ce qui a lieu effectivement dans l'octave, la quinte et la quarte, dont l'audition ne fait percevoir à l'oreille qu'un seul son, pendant que le même phénomène ne se représente pas dans la tierce et la sixte malgré leur douceur.

J'avoue que je ne partage pas cette idée; elle peut être soutenue sans doute, elle l'est même par des hommes devant l'instruction desquels je n'ai qu'à m'incliner; mais enfin je ne pense pas ainsi. Il serait fort déplacé d'exposer ici mes raisons, je ne ferai que citer les deux définitions des anciens, qui ont donné lieu à cette polémique; c'est à vous, Messieurs, à les apprécier.

Euclide, dans son Introduction harmonique, édition Meibomius, page 8, dit:

Consonnantia *est mixtio duorum sonorum acuti scilicet et gravis.*

Dissonantia *contra est in duobus sonis mixtionis fuga, qui cum misceri recusent asperitate quadam aures lædunt.*

D'après la connaissance assez faible que j'ai de la langue grecque, je crois la traduction de Meibonius exacte.

Pour la seconde définition, elle est de Boëce, conséquemment je la présente dans la langue originale.

Quoties duo nervi inæqualis gravitatis simul pulsi reddunt permixtum quodam modo et suavem sonum, duæque voces quasi conjunctæ in unum coalescunt, tunc fit ea quæ dicitur consonnantia; *cum vero simul pulsi, sibi quisque ire cupit, neque permiscent ad aurem suavem, atque ex duobus compositum sonum, tunc est quæ dicitur* dissonantia.

lesquels il n'admet, comme consonnances, que la quarte, la quinte et l'octave; c'est cette effroyable harmonie qu'il nomme *organum*.

Videbis nasci, dit cet homme vénérable, *suavem ex hac sonorum commixtione concentum!!!* Il distingue différentes espèces d'*organum;* on les trouve dans l'ouvrage intitulé : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, publié par le prince abbé Martin Gerbert (1). L'intervalle chéri, la quarte ou Diatessaron comme l'appelaient les Grecs, et qu'aujourd'hui aucune oreille ne pourrait supporter de cette manière, y joue le rôle principal, pendant que la seconde et la tierce y sont employées presque accidentellement.

La musique étant, comme tous les autres arts, un enfant de la paix et de la tranquillité, ne devait prospérer, au milieu de ces temps de trouble et d'épouvante, que dans les retraites paisibles des religieux. C'était donc dans les couvents qu'elle devait être pratiquée, et des couvents seulement devaient sortir les améliorations apportées dans son usage. En effet, après Huchald paraît Guido, moine de Pompose; malheureusement ce qui nous reste de ses écrits ne peut en aucune façon servir à prouver quels étaient les mérites que l'on s'est plu à attacher à son nom. Si la tradition lui attribue un grand nombre d'innovations, d'un autre côté, une lecture attentive de ses ouvrages doit nous convaincre que la presque totalité de ces attributions est controuvée. Du reste, nulle amélioration dans l'*organum* dont nous venons de parler. Celui d'Huchald fait avec la quinte lui semble trop dur, il le remplace par l'*organum* fait avec la quarte, en disant : *nostra autem mollior*, c'est-à-dire qu'au contraire il rend le monstre plus monstrueux encore.

Nous arrivons maintenant au 12me siècle, époque où la musique subit une nouvelle transformation. Le changement qui l'avait déjà atteinte était sans doute fort essentiel; mais ses résultats ne pouvaient seuls rendre la musique ce qu'elle devait être, un art indépendant. Il est nécessaire pour me faire comprendre de revenir un instant sur nos pas.

La musique, chez les Grecs, n'était nullement mesurée, dans le sens que nous attribuons à ce mot; elle pouvait être soumise à un rhythme, mais ce rhythme était simplement poétique; en un mot, les différences des valeurs, quant à la durée des sons, se rapportaient uniquement à la prosodie des mots auxquels la musique était en quelque sorte rivée, de manière que cet art ne marchant qu'à la remorque de la poésie, ne pouvait prendre aucun élan par lui-même et se trouvait enfin dans l'impossibilité de faire des progrès. La rhythmopée et la mélopée des Grecs, choses les plus intéressantes de leur système, devaient être abandonnées, puisqu'elles ne pouvaient plus s'appliquer aux langues anciennes dégénérées, ainsi qu'à la prose que l'on devait chanter. Il fallait donc inventer un système nouveau qui permît à la musique de suivre une allure indépendante; ce système, on le trouva vers le 12me siècle; ce fut ce qui constitua ce que nous appelons *la mesure*, et la musique fut divisée alors en *musica plana*, et *musica mensurata*. Les noms de ces deux divisions expliquent par eux-mêmes les spécialités qu'elles avaient pour objet. La *musica mensurata* fut aussi nommée *musica nova* en raison de la date de son origine.

Le système musical se trouvait donc complet, puisque la gamme et la mesure étaient établies, c'est-à-dire que l'intonation et la durée des sons étaient suffisamment représentées. Certes, il y eut de grandes modifications apportées dans ces deux élémens en comparant cette époque à la nôtre; mais enfin c'était le moment à partir duquel la musique méritait seulement le nom d'art.

Elle se compléta encore vers le même temps par le développement de l'harmonie. Nous avons vu plus haut de quelle manière son commencement fut entaché de vices originels; malheureusement cet entêtement se prolongea fort longtemps. Suivons maintenant simultanément les progrès de cette harmonie naissante et de ce système tout nouveau de la musique mesurée.

Les auteurs qui développèrent les premiers la théorie de la mesure, nous sont inconnus. Le plus ancien dont nous ayons un traité est Francon. Excusez-moi, Messieurs, si je discute cette époque un peu longuement; je vous prie de faire attention que la chose est fort importante; il n'est pas seulement question de l'homme, mais bien de la présence d'une invention qui changeait la nature de la musique et qui faisait jaillir la lumière au milieu des ténèbres qui l'enveloppaient. On a été fort longtemps indécis d'abord sur le lieu de la naissance de Francon; cette difficulté fut levée par la découverte d'un manuscrit de cet auteur dans lequel on trouvait cette phrase : « *Ego Franco de Colonia.* » Après cela, il n'y avait plus moyen de douter. L'époque de sa naissance fut encore un sujet sur lequel les plus instruits se perdirent d'une manière singulière; car le Père Martini, entre autres, dans un endroit de son histoire, le place à la fois dans le 13me et le 14me siècle avec Marchettus de Padoue; et dans un autre endroit, il le présente au 11me siècle.

Je ne m'étendrai pas sur les discussions qui se sont élevées à cette occasion; je dirai seulement que Forkel, qui a très-bien résumé toutes ces opinions dans son *Histoire de la Musique*, le place au 11me siècle. Effectivement il y eut un savant portant ce nom qui vivait en 1060 et qui fut grand escolatre de Liége. Mais tout ce qu'en dit Trithemius, qui donne ce renseignement, se borne à le présenter comme savant théologien, philosophe, astronome et mathématicien (*compustita*); du reste, pas un mot sur ce qui a rapport à la musique. Il faut qu'il y ait erreur et qu'il ait été confondu avec un savant portant le même nom et venu beaucoup plus tard.

En effet, on sait quelle fut l'activité avec laquelle on s'occupa de musique à l'époque de Guido, et que le grand mouvement musical dont il fut cause se développa de 1024 à 1057. Maintenant, en pensant que les traités de musique ne pouvaient se propager que par le pénible moyen du manuscrit, on peut croire tout naturellement ce que les auteurs de *la France littéraire* nous disent à ce sujet :

« Rudolphe laissa d'autres écrits de sa composition et

(1) Ce digne abbbé bénédictin, d'une érudition immense, employa en grande partie les revenus considérables de l'abbaye de Saint-Blaise, dans la forêt Noire, à fournir au monde savant des documents inédits. Il est fâcheux qu'il n'ait pas toujours été bien servi par ses correspondants.

» fut le premier qui enseigna à Saint-Tron la nouvelle » méthode de Gui d'Arezzo pour le chant ecclésias- » tique. » *Hist. litt. de la France*, vol. VII, pag. 30. Ils avaient pris ce renseignement de Baccherius, *Chroniques*, t. II, f° 687 (1).

Or ce Rudolphe était un moine de Saint-Tron, diocèse de Liége, lequel devint abbé de son couvent en 1108 (2).

L'introduction du système de Guido dans le diocèse de Liége aurait donc eu lieu quelques années après que Francon le mensuraliste y avait développé son système. Mais cela est impossible à supposer, car il y a plus d'un siècle de progrès entre les travaux exposés par ce dernier et la doctrine presque barbare du bon Guido.

Il y a plus, nous voyons par les écrits même de Francon qu'il n'était pas l'inventeur de la musique mesurée, car il dit dans la préface de son traité : *Quoniam cum » viderimus multos, tam novos quam antiquos in artibus » suis de mensurabili musica multa bona dicere*, etc. »

Dans le cas où les anciens, comme les nommait Francon, auraient beaucoup écrit sur la musique mesurée, que serait donc venu faire, longtemps après eux, Guido avec son système incomplet?

Maintenant, pour terminer cette dissertation sur un seul homme, je ferai remarquer que l'auteur qui se présente à nous après Francon, comme mensuraliste, est Marchettus de Padoue. Ses traités sont de la fin du treizième siècle et du commencement du quatorzième; il y parle de maîtres (doctores), anciens et modernes, et place Francon parmi ces premiers.

Je crois donc qu'en raison de la réunion de ces différentes circonstances nous pouvons placer Francon dans les trois ou quatre premières dizaines du treizième siècle, ce qui mettrait effectivement les anciens, dont il parle lui-même, vers le milieu du douzième. Cette hypothèse concorderait aussi avec le titre d'ancien que lui donne Marchettus au commencement du quatorzième siècle.

Jetons donc un coup d'œil rapide sur la doctrine de Francon. Nous voyons qu'après avoir dit que beaucoup de bons écrits existaient sur la musique mesurée, il ajoute qu'il ne présentait son traité que pour relever les erreurs des autres, qui se trouvaient dans les choses non essentielles, *in accidentibus*.

La doctrine des figures (c'est ainsi qu'il appelle les notes) et de la mesure occupe une grande partie de son traité; la théorie de ce système y est développée de manière que ses successeurs y changèrent peu de chose, quant au principe d'après lequel cette théorie avait été conçue.

Il est malheureux cependant que, pour ce qui regarde cette doctrine, comme aussi pour ce qui se rapporte à l'état de l'harmonie à cette époque, l'obscurité des explications de cet auteur, jointe à l'inexactitude manifeste des exemples, rende la compréhension de toute cette doctrine presque impossible.

On peut cependant voir qu'il divise les intervalles en consonnants et en dissonants. Les consonnances sont rangées en trois classes, les parfaites, qui sont l'unisson et l'octave; les moyennes, la quarte et la quinte; et les imparfaites, la tierce majeure et la tierce mineure.

Les dissonances sont parfaites et imparfaites; dans la première division sont rangés la seconde, le triton et les septièmes majeure et mineure; et dans la seconde division, la sixte majeure et la sixte mineure, ce qui est, par parenthèse, assez inconséquent, lorsque l'on voit la tierce majeure et la tierce mineure rangées parmi les consonnances. Si maintenant l'on compare à l'organum les compositions du temps de Francon, en suivant les règles qu'il établit, on peut voir qu'elles ont une supériorité énorme sur celui-ci. En effet, l'organum n'est qu'un faux bourdon affreux, au lieu que, d'après les préceptes de Francon, les intervalles consonnants et dissonnants marchent par mouvements différents, ce que l'on est en droit de regarder comme l'origine du contrepoint.

Après Francon, les maîtres qui se font le plus remarquer, sont sans contredit, Marchettus de Padoue et Jean de Muris. Ils furent ses commentateurs, le premier dans son ouvrage intitulé : *Pomerium in arte musicæ mensuratæ;* le second dans son *Speculum musicæ*. Il m'est impossible de songer à présenter une notice des règles que ces auteurs ont données sur le déchant ou contrepoint de l'époque. On peut en voir des exemples dans le *Lucidarium* de Marchettus de Padoue; on le trouve dans la collection dont j'ai parlé tout à l'heure sous le nom de *Scriptores ecclesiastici*, comme aussi dans ce que Forkel a déduit des règles que Jean de Muris donne dans ses *Quæstiones musicæ* et dans son ouvrage peu connu *Ars contrapuncti*. Je dois ajouter que Jean de Muris dépasse autant Marchettus que celui-ci dépassait ses prédécesseurs. Car actuellement même on ne pourrait exiger plus de pureté que l'on n'en trouve dans les préceptes de Muris, bien que ces règles soient pour la plupart spéciales, et par conséquent ne puissent pas être regardées comme formant par leur réunion une théorie complète.

Il est fâcheux que l'horrible *organum* dont nous avons parlé plus haut, ait longtemps survécu au milieu de ces connaissances mieux réglées, et soit venu, par sa présence de convention, arrêter l'amélioration de la musique pratique. On le verra longtemps encore planer comme un principe malfaisant sur la musique du moyen âge, à une époque même très-avancée.

Nous voici arrivés vers la moitié du quatorzième siècle; aussi je m'arrête, messieurs, dans mes observations historiques; en avançant davantage vers des temps moins obscurs, je perdrais de vue un point sur lequel on ne saurait assez insister. Je veux parler de la manière d'étudier les documents qui nous restent, pour connaître ces temps de ténèbres. Ce sont ceux dont nous avons parlé plus haut, c'est-à-dire les ouvrages pratiques et théoriques que nous ont laissés les anciens. Mais, messieurs, se présente alors une difficulté qui semble ne pas être de notre ressort; je veux parler de la lecture des anciennes écritures, qui offre la plupart du temps de grands obstacles, car dans cette étude il faut distinguer deux choses : la lecture des anciens titres, diplômes, etc.;

(1) *Instruxit etiam eos arte musica secundum Guidonem, et primus illam in claustrum nostrum introduxit.*

(2) *Postea ad monasterium Sancti Trudonis perrexit, ubi rursum pueros docuit, postea decanus sive Prior, tandem an.* 1108 *abbas fuit.*

J.-B. Fabricius, Bibl. med. et inf. latinitatis, Lib. XVII, Vol. VI. Edit. Schoettgen.

c'est le but de la diplomatique; et celle qui a rapport à nos études et sur laquelle il existe encore moins de renseignements, celle, dis-je, des traités manuscrits que nous a légués le moyen âge.

Malheureusement pour acquérir la connaissance de cette dernière partie, il faut dépenser un temps énorme, car, si quelques moyens fort rares nous sont donnés pour connaître les abréviations dont se servaient nos ancêtres, vous conviendrez avec moi, messieurs, qu'il est impossible de pouvoir profiter d'une lecture, surtout lorsqu'elle doit servir à vous éclairer sur une matière obscure, si l'on est obligé de réfléchir à la valeur de chaque mot, d'après l'ambiguité et l'incertitude de son dessin; or, s'il est permis de parler de soi, je puis dire que cette connaissance, dans laquelle je crois avoir acquis quelques facilités dans ce qui a rapport à la spécialité dont nous parlons, cette connaissance, dis-je, a été une des choses dans lesquelles il m'a fallu le plus de ténacité et de patience; car c'est sans contredit celle dans laquelle on rencontre le plus d'ennui. Cependant avec ces documens dont l'étude est si pénible, nous ne possédons encore que la moitié de ce qui nous est nécessaire, il nous reste à connaître le moyen d'apprécier la musique écrite, qui a survécu aux longues années qui nous séparent du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle.

C'est ici, messieurs, que je puis vous assurer que toutes les peines que l'ont s'est déjà données ne sont rien, si on les compare à l'étude de la notation employée au moyen âge, car là, il faut tout faire, la place est nette. C'est dans les écrits prolixes et le plus souvent révoltants d'absurdités, dont je vous ai parlé tout à l'heure, qu'il faut creuser péniblement jusqu'au moment où l'on déterre enfin le secret qui y est recélé.

Un de mes amis, homme du plus grand mérite dans notre spécialité, M. Kiesewetter de Vienne, écrivait en réponse à des communications de ma part sur ce sujet, que Forkel, Hawkins, Burney, auteurs allemands et anglais d'histoires de la musique, toutes remarquables, si on les considérait chacune sous un point de vue différent, n'avaient fait, à l'occasion de la paléographie musicale, que la *lécher, tanquam canis e Nilo.* Ici, messieurs, il ne faut pas vouloir passer outre, en évitant le danger: nous aussi nous avons nos monstres, et, moins timides que le chien de Phèdre, il nous faut les provoquer et les combattre, autrement on ne fait que rester en suspens sur la musique de cette époque obscure, car on ne peut l'apprécier. Je crois donc qu'une des choses les plus nécessaires dans les études approfondies auxquelles on est forcé de se livrer, est de tâcher de connaître l'ancienne notation, en réduisant en principes clairs et aussi peu nombreux que possible, les lois d'après lesquelles les contemporains de Francon, de Jean de Muris et de Gafforius, ont caché jusqu'à présent à leurs descendants leurs productions, en les enveloppant d'une forme énigmatique, qui défendait presque toujours de les déchiffrer. Que l'on ne se rebute pas à l'apparition des difficultés que l'on sera à même de rencontrer : je puis le dire par expérience, avec une volonté ferme, on en viendra à bout; mais j'avoue par exemple qu'elle est de toute nécessité.

Voyons encore, messieurs, si après avoir réuni ces deux sortes de matériaux, on est exempté de tout travail qui leur soit relatif, et si l'on doit hardiment marcher en avant. Eh bien, non, messieurs, on doit encore prendre la peine de vérifier les originaux, si ils existent, et de ne s'en rapporter qu'à soi-même.

Je vais, si vous me le permettez, appuyer l'opinion que j'avance ici, en vous racontant ce qui est arrivé à un homme aussi remarquable par son immense érudition que par la valeur des travaux qu'on lui doit sur notre spécialité.

Forkel, auteur d'une histoire de la musique, assez volumineuse, quoique non achevée et écrite en allemand, arrivé à l'époque de l'établissement de la musique mesurée, croit avec raison n'avoir rien de mieux à faire que de présenter en presque totalité le traité de Francon; il le commente depuis le commencement jusqu'à la fin; or où prend-il ce traité? dans la collection des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.* Lorsqu'il en est au chapitre relatif au *déchant* ou contre-point de l'époque, il trouve : « *Discantus autem fit cum lyra aut cum diversis* » *etc.*, et plus loin : *cum diversis lyris fit discantus ut in* » *mottetis, rodelis et cantu ecclesiastico.* » Cherchant donc à commenter ces paroles, et ne pouvant accorder le sens qu'elles présentent naturellement avec la possibilité de trouver aucun instrument qui puisse porter le nom de lyre, en usage dans l'Eglise du moyen âge; de plus, s'appuyant sur l'autorité d'une lettre de Seth Calvisius, qui parle des vielles et des musettes, à propos d'instruments produisant plusieurs sons simultanés, Forkel donc, ayant dans cette hypothèse à choisir entre ces deux ignobles instruments, prend son parti, et traduit le mot *lyra* par vielle; alors grande dissertation de sa part sur la manière dont la vielle était accordée; enfin un système tout entier est fondé sur cette supposition.

Or, ayant eu le bonheur de trouver une copie de Francon, au moment où je m'y attendais le moins, quelle a été ma surprise, lorsque je m'aperçus que le mot *lira* est un mot mal lu à cause de l'abréviation, et qu'il fallait lire *littera*, ce qui change le sens entièrement, et ce qui signifie simplement que le déchant d'alors se faisait de manière à ce que les musiciens, en exécutant les différentes parties dont ces morceaux se composaient, chantaient les mêmes paroles; dans ce cas, c'était, comme Francon le dit lui-même une ligne plus loin, *cum eadem littera*, et dans l'autre cas, chaque partie comportait des paroles différentes, comme dans les motets, etc., *cum diversis litteris.*

Ce qui vient a l'appui de ce que j'avance, c'est que l'on peut voir que les motets qui se trouvent dans le manuscrit de Guillaume de Machault sont à trois voix, et que chaque exécutant chante des paroles différentes. Le douzième est assez remarquable sous ce point de vue : les paroles de la première partie sont en vieux français; celles de la seconde sont en mauvais latin, elles ont assez de ressemblance avec la physionomie d'une hymne de l'église; tels en sont les premiers mots :

Corde mesto
Cantando conqueror
Semper presto
Serviens maceror
Sub honesto gestu, etc.

Et enfin la troisième partie est sur un *Libera.*

Par exemple il faut rendre justice au bon goût de

Forkel ; car, après avoir établi l'existence des vielles, comme nous l'avons vu plus haut, il s'indigne lui-même en pensant à l'effet que devait produire cette espèce de musique.

Vous voyez donc bien, messieurs, que lorsqu'un homme aussi remarquable s'est trompé ainsi et sans qu'il y eût de sa faute, vous voyez, dis-je, avec combien de circonspection on doit s'avancer.

En reprenant, messieurs, la question sous son point de vue historique, si je continuais comme j'ai commencé ; je manquerais à toutes les exigences de ma position. Dernièrement encore à cette place, on réclamait de la brièveté; vous allez voir, messieurs, par un exposé rapide des différentes époques qui nous séparent de ces temps anciens, combien il vous faudrait de patience pour me suivre et combien il me serait impossible de n'en pas abuser.

Nous verrions d'abord la fameuse école gallo-belge dans sa première période, à la tête de laquelle *Dufay* vient se placer; nous la verrions ensuite se développer sous *Ockenheim*, s'agrandir et couvrir l'Europe sous *Josquin*. Enfin, au commencement du 16me siècle, conduite à son apogée par *Willaert*, s'acclimater en Italie et donner à ses produits une nouvelle patrie en adoptant cette contrée comme la résidence définitive de son choix. Alors, semblable au Phénix, nous la pourrions voir reproduire après elle la brillante auréole de l'école d'Italie dominée par le grand nom de *Palestrina*. Nous verrions ensuite l'art sortir de l'Église dans laquelle il avait en quelque sorte établi sa résidence, pour se transformer en un art nouveau et se mettre en rapport avec la société extérieure. Cette nouvelle transformation, messieurs, c'est la musique dramatique; elle apparut sur la fin du 16me siècle dans les salons d'un noble Florentin. A partir de ce moment, les améliorations se succèdent sans interruption, et si la musique se développa sur le théâtre, son élan fut semblable dans l'Église où elle avait pris naissance. Seulement les progrès furent aussi rapides, mais les pas furent plus mesurés. C'est alors que *Monteverde* agrandit la science de l'harmonie. Après lui, *Carissimi* se fit distinguer par la grandeur de ses compositions et la beauté de ses récitatifs. Alors on se servit des instruments pour accompagner les voix. *Scarlatti* vint ensuite au commencement du 18me siècle, et tout en perfectionnant ce qui avait été fait avant lui, il recula les bornes de la science; et, à cette époque, on fit ressortir une combinaison nouvelle, la réunion des instruments, en la considérant comme musique indépendante. Nous arrivons à l'établissement de la fameuse école napolitaine, qui se rallia autour de ces deux noms si justement célèbres *Leo* et *Durante*. Ici les progrès sont encore remarquables; la tonalité s'établit d'une manière fixe, et les améliorations continuent à se développer. Enfin, messieurs, vers la fin du dernier siècle, *Gluck* apparaît, et l'on voit marcher à sa suite l'expression sévère dans la mélodie dramatique et le grand morceau d'ensemble. Tandis que cet artiste puissant savait, par son génie, tirer de son indifférence le monde bel-esprit, dont Paris était alors l'expression, deux hommes captivaient l'Allemagne attentive, et, faisant atteindre le plus haut degré de perfection, l'un à la musique instrumentale, l'autre à la musique dramatique ; *Haydn* et *Mozart* produisaient, comme leur conséquence, au milieu de la société actuelle frappée d'admiration, *Cherubini*, *Beethoven*, *Meyerbeer* et *Rossini*.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Paris, le 23 février.

A Monsieur le rédacteur de la Gazette Musicale.

Monsieur ; l'article inséré dans le numéro de votre intéressant journal du 21 février, sur le concert donné par Mlle Cathinka de Dietz, contient quelques erreurs de fait qui peuvent porter préjudice à cette jeune artiste, et que, pour cela seul, vous vous empresserez de rectifier. L'auteur de cet article, apparemment d'après des informations inexactes, s'exprime ainsi : « Il y a à peine un an, nous assure-t-on, que Mlle de » Dietz, sortie d'une école vicieuse, mais passionnée pour son » instrument, a osé venir seule à Paris du fond de l'Allemagne, » dans l'unique but de se placer sous la direction de M. Kalk» brenner, et dans l'espérance d'amener à une haute perfec» tion un talent à peine dégrossi.... En un si court espace de » temps, Mlle Dietz, dans le cours de ce célèbre professeur, et » à l'aide du guide-main, a acquis de notables qualités, etc. »

Les amis de Mlle de Dietz savent tous qu'elle est venue fort jeune à Paris, il y a plus de six ans, et qu'elle a suivi pendant près de cinq ans les cours de M. Kalkbrenner. En Allemagne elle avait appris le piano et la composition à l'école d'Hummel. C'est sous ces deux maîtres célèbres, mais surtout à Paris, qu'elle a acquis ces brillantes qualités et cette solidité de talent auxquelles l'auteur de l'article rend justice.

La critique veut bien lui reconnaître une assurance parfaite, beaucoup de légèreté et de délicatesse dans le toucher, une grande égalité de doigts, une précision convenable et l'art de se posséder devant le public. Mais comment pourrait-on acquérir ce qu'il y a de plus difficile dans l'art en passant quelques mois seulement sous un maître habile au sortir d'une école vicieuse? Mlle de Dietz n'a pas la prétention d'avoir accompli un miracle; elle ne pense pas que le cours de M. Kalkbrenner soit une serre chaude où les talents éclosent presque spontanément. Ce qu'elle a acquis est le résultat d'études sérieuses, fortes et persévérantes. Quant à la faculté que paraît lui refuser un juge éclairé mais sévère, de s'élever à la vigueur du *fortissimo* et des *crescendo*, elle en appellera à une seconde audition.

J'ai l'honneur, etc.
De B....

NOUVELLES.

*** Une indisposition de M. Adolphe Nourit a retardé la première représentation des *Huguenots*. Le nouveau chef-d'œuvre de M. Meyerbeer sera livré aux dilettanti demain lundi, 29 février. Quoique en mesure d'en dire davantage que nos confrères, ayant eu la partition sous nos yeux, nous n'en parlerons qu'après la première représentation. Notre enthousiasme sera alors pleinement justifié.

*** Ce soir par extraordinaire, au théâtre Italien, l'opéra en vogue, *I Puritani*, avec la distribution attractive.

*** M. Hector Berlioz achève en ce moment la partition qu'il écrit pour le Grand-Opéra sur un poème en deux actes de M. Auguste Barbier, connu dans la littérature par la mordante verve de ses Dithyrambes.

*** Pendant que l'Académie royale de musique se propose de monter cet automne un grand opéra tiré de la *Notre-Dame de Paris* de M. Victor Hugo, le théâtre de Covent-Garden à Londres vient de prendre les devants par une production lyrique, intitulée : *Quasimodo*, dont le sujet est puisé à la même source.

*** M. Mira s'occupe d'exécuter une idée heureuse pour le bal de l'Opéra, à la mi-carême. La loterie des Allegri aura un grand nombre de billets gagnants, des autographes de nos

principaux écrivains et compositeurs actuels, au nombre de trois cents, seront livrés au public. Ainsi, l'on gagnera, non-seulement des objets de luxe et de fantaisie, mais on pourra devenir propriétaire d'une page inédite de Chateaubriand, de Béranger, de Lamartine, Meyerbeer, Rossini, Halevy, etc. C'est pour le coup que le sens du mot *gli Allegri* sera pleinement justifié.

*** Le poème des *Huguenots* se divise en deux parties bien distinctes; les trois premiers actes préparent plus qu'ils ne développent l'action. Le but du poète a été principalement de faire sentir les haines religieuses qui se mêlaient à tout, et pénétraient toutes les classes de la nation. On les voit percer au premier acte dans les orgies des seigneurs catholiques, éclater au second à la cour galante de Marguerite de Valois, et au troisième, au Pré-aux-Clercs dans les querelles des classes inférieures. Le style musical est varié comme on pouvait l'attendre de l'auteur de Robert; mais la partie dramatique, quoique s'annonçant dans le finale du deuxième acte, ne commence véritablement qu'au quatrième. Le rôle qui nous a semblé le plus important, comme conception, est celui de Marcel (Levasseur), vieux soldat huguenot, serviteur d'un jeune chevalier huguenot, dont l'aïeul l'avait recueilli et élevé. Le poète avait fait de ce personnage un domestique fidèle et dévoué, sans se douter peut-être du parti que le compositeur en pouvait tirer. Marcel, simple et naïf, bon et rude, tour à tour grandi dans la ferveur puritaine et dans la haine des catholiques, tranche par son enthousiasme de bonne foi, d'une manière souvent originale, avec la politesse fausse des seigneurs; mais il devient sublime dès que sa religion ou son dévouement à son maître sont en jeu. Le musicien a donné alternativement à ce rôle la couleur bouffe et sérieuse, mais toujours il lui a conservé une originalité protestante qui se reproduit jusque dans le récitatif, toujours gravement accompagné par les violoncelles et les contrebasses. Marcel, dans ses souvenirs, a recueilli le chant d'un choral de Luther (Luther est en effet l'auteur de ce choral très-connu dans les pays protestants.) Ce choral, il s'y reprend chaque fois qu'il croit reconnaître dans un événement la manifestation des volontés divines, ou quand son maître échappe à un grand danger. Ce chant est pour Marcel ce que serait pour le catholique le signe de la croix; il le chante au premier acte en voyant son maître au milieu d'une orgie; au second, quand celui-ci refuse un mariage avec une catholique; au troisième, quand des soldats protestans le sauvent d'un guet-apens; enfin, au cinquième, quand la mort plane sur les trois principaux personnages, et que son rôle grandit avec la situation. Sur l'invitation des deux amans, et comme obéissant à une inspiration d'en haut, il accepte, en l'absence d'un ministre protestant, un sacerdoce de nécessité, et, malgré son humble condition, trouve dans son ame de quoi accomplir cette tâche auguste. Nous ne nous étendrons pas davantage à ce sujet; nous ajouterons seulement que la mélodie du choral est alliée à d'autres avec un tel art qu'elle ne se présente jamais sous la même face.

*** Mercredi dernier, l'Odéon a vu se réunir, dans une représentation au bénéfice des pauvres du onzième arrondissement, les artistes dansans de l'Opéra, et les artistes chantans du théâtre Italien, les premiers dans le ballet de *Nathalie*, et les autres dans un concert.

*** Mlle Vagon, qui figurait au nombre des plus jolies danseuses, vient de partir pour Berlin avec un engagement de trois ans.

*** Une jeune débutante, Mlle Blangy, s'est essayée dans le rôle *Héa* du ballet de la *Tempete*, avec un succès qui doit l'encourager.

*** L'affaire de mademoiselle Grisi et de son tendre persécuteur a été appelée jeudi dernier à la sixième chambre. Mais, ô cruel désappointement pour les curieux! La belle cantatrice n'a point paru en personne. Elle était remplacée par le colonel Ragani son oncle, dont le témoignage, appuyé de celui de MM. Robert et Severini, a fait prononcer contre le fougueux Salvoisy de notre *Séméramide* une condamnation à un mois de prison et 16 fr. d'amende. Il faut espérer que cette peine, quoique légère, suffira pour rendre la raison à M. Dupuget, connu dans la littérature comme auteur de la légende de *Jehanne la Pucelle* et du *Démon de Socrate*. Ainsi tomberont d'elles-mêmes les alarmes qu'on nous avait faites, que mademoiselle Grisi, effrayée d'une passion aussi violente et aussi obstinée, songeait à quitter Paris avant même la fin de son engagement.

*** Le théâtre a Bologne vient de s'ouvrir aux débuts de mademoiselle Gabussi, virtuose de 16 ans, qui possède une très-belle voix de *primo suprano*, et a obtenu un grand succès dans la *Nina pazza per amore* du maestro Coppola. Un vif intérêt s'attachait à cette jeune cantatrice, dont le père infortuné, placé au premier rang des patriotes italiens, expie en ce moment son dévouement à une noble cause, dans la forteresse de Civita Castellana, où il vient d'être transporté pour y subir une condamnation à vingt ans de *carcero duro*. Le public a d'une voix unanime rappelé la débutante après la pièce, comme si par son enthousiasme pour les talents de la fille, il eût voulu protester de sa sympathie en faveur du père, et lui donner une consolation indirecte.

*** Nous recommandons à nos lecteurs les beaux salons littéraires de M. Charles Cauchois, Palais-Royal, n° 150, près le café Valois: cet établissement se distingue par sa bonne tenue et les nombreuses productions littéraires qui y sont réunies.

*** Le poème des *Huguenots*, de M. Scribe, vient d'être publié au prix de 1 fr.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Halevy. L'Éclair, opéra en 3 actes, partition et parties séparées, chaque	125	
Tolbecque. Deux Quadrilles de contredanses suivies de Valses sur les motifs de l'Eclair, pour piano, chaque.	4	50
Feuillet Dumas (J.) Le Canigou, gr. Fantaisie pour harpe.	8	
— « Bons ouvriers, c'est pour ma mère », romance	2	

PUBLIÉE PAR TROUPENAS.

H. Herz. Op. 85. Fantaisie pour le piano sur les Marches favorites d'Alexandre et de la Donna del Lago.	7	50

PUBLIÉE PAR A. FARENC.

Thalberg (Sigismond). Op. 9. Fantaisie pour le piano sur les motifs de la Straniera.	7	50
Op. 12. Grande Fantaisie et Var. pour piano, sur des motifs de la Norma.	7	50
Op. 14. Grande Fantaisie et Var. pour piano, sur 2 motifs de Don Juan	9	

PUBLIÉE PAR DELADANTE.

Schunke. Op. 40. Fantaisie pathétique et Variations sur la dernière pensée de Bellini	9	
Burgmuller (Frédéric.) Op. 22. Bolero pour le piano sur Rosine, romance favorite de Masini.	6	
Op. 23. La Poste, valse en forme de rondeau, pour piano.	5	
Op. 24. Valse pastorale en forme de rondeau, pour piano.	6	
Coltignies. Op. 40. Variations brillantes sur un thème de la Norma de Bellini, pour la flûte, avec accompagnement de quatuor. Au piano complet.	10	
Avec piano	7	50
Louis (N.). Op. 37. Variations brillantes pour piano et violon sur une mélodie de L. Masini.	7	50
Laburre (T). Dernière pensée de Bellini, varice p. la harpe.	6	
Ledhuy (Adolphe). Op. 35. Methode pour enseigner aux enfans la musique et le piano.	24	

PUBLIÉE PAR GARAUDÉ.

Garaudé. Op. 27. Solfèges, ou Méthode de musique, avec accompagnement de guitare par Gatayes.	21	
Le même ouvrage avec acc. de piano par l'auteur.	30	

NOTA. Ces 4e et 5e éditions se composent de la première partie de ces Solfèges, et d'un choix de Leçons de la 2e partie.

PUBLIÉE PAR S. RICHAULT.

Boisselot (Xavier). Sérénade napolitaine.	2	
— Trois Mélodies: Abandon, le Rendez-vous et le Souvenir	6	

MM. les abonnés recevront avec ce numéro: UNE PENSÉE DE BELLINI, variée pour le piano, par Kalkbrenner. Op. 131.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 13.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 MARS 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 10 à 20 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — 5e Concert du Conservatoire; par M. H. Berlioz. — I Briganti, première représentation; par M. J.-J. Diaz. — Revue critique. — Nouvelles. — Prime de 75,000 fr. — Les Huguenots, de Meyerbeer. — Annonces de musique nouvelle.

5e CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il ne faut rien moins que l'admirable manière dont on interprète au Conservatoire, Mozart, Haydn, Weber et Beethoven pour faire oublier aux Allemands jaloux des gloires de leur patrie, l'exécution de *Don Giovanni* au Théâtre-Italien. Ce n'est pas ici le cas d'entrer à cet égard dans de grands détails, de signaler la mollesse désespérante des masses, le sentiment d'ennui, je dirai même d'aversion, avec lequel une partie des rôles est rendue, et l'esprit d'hostilité qui domine l'ensemble de l'exécution. Ce n'est pas mon affaire, heureusement. Mais le lecteur conçoit de reste la raison de cette hostilité. Mozart est l'ennemi naturel des puissances italiennes, et si les grands hommes de l'antiquité reçurent parfois un accueil généreux de ceux même qu'ils avaient le plus long-temps combattus, il faut avouer que notre siècle n'offre guère d'exemples de la noble vertu de ces temps héroïques. Coriolan se réfugiant chez les Volsques serait aujourd'hui jeté dans un cul de basse-fosse, et Aufidius, s'il ne présidait lui-même au supplice de son rival, serait peut-être assez lâche pour l'ordonner secrètement, et faire le programme des tortures. Le monde n'oubliera pas l'hospitalité du *Bellerophon*; le nom du geolier de Sainte-Hélène est gravé à côté de celui de Napoléon, sur une table d'airain, d'où les larmes ni les crachats de la postérité ne l'effaceront jamais. Me voilà bien loin de mon sujet; j'y reviens. Quand on a réuni au Théâtre-Italien les trois ou quatre plus grands chanteurs de l'Europe, on croit avoir tout fait, et les compositeurs, au dire de la direction, seraient mal venus de se plaindre. Rubini n'est-il pas le premier ténor connu?... où sont les basses capables de lutter avec Tamburini et Lablache!... mademoiselle Grisi n'est-elle pas une ravissante prima donna?... Tout cela est incontestable; mais l'intelligence, mais le sentiment véritable d'une œuvre antipathique à leurs habitudes musicales, se trouvent-ils chez ces virtuoses?... Nous ne le croyons pas. D'ailleurs, encore une fois, y a-t-il dans l'ensemble de l'exécution, cette chaleur, cette verve passionnée sans laquelle la pen-

sée de Mozart est défigurée? y peut-on trouver seulement de la précision, de l'exactitude?... Comment pourrait-elle y être?... qui s'intéresse à Mozart au Théâtre-Italien? Et si les directeurs désirent une bonne exécution, même pour *Don Giovanni*, parce que la recette peut s'en ressentir, comment feront-ils pour découvrir qu'elle est mauvaise?.. Ne réunissent-ils pas toutes les conditions voulues pour diriger en France un théâtre lyrique? Ne sont-ils pas complètement étrangers à l'art musical?... L'exécution de *Don Giovanni* au Théâtre-Italien est donc tout-à-fait impossible, et il vaudrait mieux se borner à faire chanter à Rubini son *Il mio tesoro* tout seul, comme morceau de concert, que de tourmenter ainsi, et les artistes, dont les principales facultés ne peuvent se développer avantageusement dans une telle partition, et les ennemis de Mozart, qui s'y ennuient, et ses adorateurs, qui y souffrent le martyre.

La séance du Conservatoire s'ouvrait par une symphonie de M. Onslow. C'est une œuvre fort travaillée, pleine de vigueur, quelquefois aussi de violence, dont l'instrumentation est des plus habiles, les modulations peut-être un peu trop multipliées, le chant rare, mais neuf, et l'harmonie toujours riche et distinguée. L'*adagio* est un morceau de grand maître, aussi a-t-il été accueilli du public avec une faveur marquée.

L'air du *Freyschüts*, cette sublime page de Weber, ravissante peinture de l'amour d'une vierge du Nord, a été dit avec beaucoup d'expression par mademoiselle Falcon; pour l'orchestre, il ne m'a pas semblé, à beaucoup près, assez entraînant (ou plutôt assez *entraîné*) dans l'*allegro*. A la péroraison, la pensée de l'auteur déborde de passion, son enthousiasme est de l'ivresse, et sa joie du délire; pourtant M. Habeneck, dans les mouvemens, ne s'est pas un instant écarté des bornes de la modération.

Un accident aussi bizarre qu'inattendu nous a privés du plaisir d'entendre le solo de M. Billet. A peine l'artiste a-t-il eu frappé les premiers accords de la fantaisie de Thalberg, annoncée par le programme, que la discordance horrible du piano a fait la salle entière se récrier. M. Billet s'est donc vu forcé de se retirer au milieu du brouhaha général; et, comme il eût fallu attendre peut-être une heure pour réaccorder le malencontreux instrument, il ne restait d'autre parti à prendre que celui de passer outre, et c'est ce qu'on a fait. Espérons que les mesures seront mieux prises une autre fois, et que M. Billet pourra retrouver l'occasion de se faire applaudir.

Le duo d'*Armide* (*Esprit de haine et de rage*) supérieurement exécuté par mademoiselle Falcon et Dérivis, a été vivement applaudi. On avait droit d'espérer, cependant, pour un tel monument du grand style dramatique, un enthousiasme plus général. Sur un tiers de l'auditoire, que Gluck a fait frémir jusqu'aux entrailles, deux autres sont demeurés ou tièdes ou froids. Sans doute le sentiment des beautés de Gluck n'est plus accessible aujourd'hui à une certaine partie du public, à celle surtout qui ne voit dans la musique de théâtre qu'un prétexte aux broderies des chanteurs, et dont la naïveté va jusqu'à prendre les fioritures pour de la mélodie; sans doute aussi le parterre du Conservatoire est, sous ce rapport, plus mélangé qu'on ne pense.

La symphonie en *fa majeur* (la huitième) de Beethoven terminait splendidement la séance; cette œuvre, dont les proportions sont moins grandes que celles de beaucoup d'autres du même auteur, me semble un chef-d'œuvre de finesse, d'esprit, d'originalité, de douceur et de grace; aussi, excepté le menuet, dont le milieu contient un solo de cor accompagné d'un arpége de violoncelle assez peu intéressant, ne puis-je m'empêcher de trouver cette huitième symphonie tout-à-fait digne de ses sublimes sœurs. L'andante scherzando est un véritable prodige de délicatesse; l'accompagnement des instrumens à vent fait ressortir à merveille le chant dialogué des violons et basses, et l'instinct de l'instrumentation a guidé le compositeur avec tant de certitude, que, malgré le charme extrême dont la mélodie est douée en elle-même, si les rôles étaient changés, et si le chant placé, au contraire, dans les hautbois, cors et bassons, était accompagné par les instrumens à cordes, je suis convaincu que ce merveilleux effet disparaîtrait presque complètement. Le final réunit une foule d'idées brillantes et énergiques aux oppositions les plus saisissantes, aux contrastes les plus imprévus. C'est colossal. Franchement, de quelle manière qu'on s'y prenne, c'est folie de ne vouloir établir aucune espèce de comparaison entre de telles symphonies et celles mêmes les plus admirables de Mozart; la lutte n'est pas égale.

H. Berlioz.

I BRIGANTI,

Melodramma serio; musique de M. Mercadante, libretto de M. Crescini.

(Première représentation)

M. Romani, la providence des compositeurs d'Italie, qui avait promis de venir *scriturare un libretto per il signor Mercadante*, n'ayant pas rempli cette mission musicale et littéraire, force a été d'avoir recours à un autre *signor poeta*; et c'est ainsi que M. Crescini a été chargé de cette besogne dramatique. Il a donc pris pour sujet de son opéra, une fameuse tragédie allemande; mais, craignant de blesser les susceptibilités aristocratiques du public éminemment délicat qui fréquente le théâtre Favart, en lui présentant les *Brigands* de Schiller dans leur nature abrupte, M. Crescini nous a fait des brigands comme on en voit peu, ou comme on n'en voit pas; des brigands qui sont les plus honnêtes gens du monde, des brigands à l'eau rose, quoiqu'ils aient des barbes noires et qu'ils n'aient pas de rouge; des brigands vertueux enfin, qui brandissent bien quelque peu leurs poignards, mais seulement pour la forme, et dont tous les excès vont seulement à tenter une restauration en faveur du père de leur chef.

Il s'agit, dans le libretto de M. Crescini, comme dans la pièce de Schiller, d'une rivalité de pouvoir, et d'amour entre les deux fils de Maximilien, comte de Moor. L'aîné, qu'il affectionne, se fait chef de brigands par une sorte d'exaltation romantique, de vertu mal entendue; et son frère, après avoir fait enfermer son père, dont il a proclamé la mort, aspire à la main de sa cousine Amélie, qui le déteste, et chérit son cousin Hermann, le chef de brigands.

On voit dans tout cela les ingrédiens qui constituent un opéra italien : *Il furore, l'amore, la gelosia*, et l'éternelle *felicità* avec ses nombreux *palpiti*.

Les auteurs actuels de *libretti* ont renoncé, nous ne savons trop pourquoi, à l'excellente forme des ouvrages coupés en deux actes, pour se rapprocher de la manière française : c'est un tort. *I Briganti* sont donc en trois actes. Le premier commence par un chœur en *lieux communs de morale lubrique*, que le compositeur a peu *réchauffé des sons de sa musique;* mais cette introduction n'est là que pour préparer, annoncer un bel air en *fa* de Tamburini. Il commence par un solo de cor, dit avec la sûreté, la grace mélodique et le bon style qui caractérise le talent de M. Gallay.

Le cantabile : *Ove a me tu volga un guardo* est d'un beau caractère, et l'*agito* :

Per lei che mi sprezza
Oud' ardo e deliro....

est plein de verve et se distingue par une vocalisation brillante que Tamburini rend admirablement. Nous remarquerons à ce sujet que Tamburini chanteur pur, correct, dont tous les traits sont avoués par le goût, qui est plein d'expression et d'ame, produit moins d'effet que Rubini. Cela viendrait-il du peu de finesse d'appréciation de nos dilettanti français pour ce qui est délicat et vraiment artistique, et de leur penchant pour ce qui nous ramène à l'*urlo francese*? Il n'en devrait pas être ainsi, ne fût-ce que par esprit national.

Survient Amélie, nièce du vieux comte de Moor, annoncée par un chœur vague sur ces paroles quelque peu métaphysiques :

Comme un etereo—spirto di leguasi
Fra la caligine—che il mondo accerchia,
Ella invisibile—si strugge in lacrime,
E l'età vergine—sfiora in sospir.

La diva Grisi-Amelia, attaque ici un air en *sol majeur*

Quando, o guerrier, mio splendido.

avec toute la hardiesse vocale qu'on lui connaît, prodiguant les cadences forcées, à tel point que la note martelle fait presque entendre un intervalle de tierce. Mais à côté de ces défauts, que d'entraînement, de verve, de poésie musicale! Sur un *si* haut, ténu, elle change trois fois le registre de sa voix, avec un art et une grace infinis. Chanté ainsi, cet air qui, du reste, est d'une mélodie assez distinguée, a produit beaucoup d'effet. Le duo qui suit, entre Amelia et Corrado morceau de scène, est moins heureux. Soit que ces menaces du tyran n'aillent pas à la muse paisible de M. Mercadante, soit qu'il n'ait pu guère s'inspirer du moyen si connu de cette écharpe ensanglantée que le cruel Corrado remet assez niaisement à sa cousine, pour lui prouver la mort de son amant, il en est résulté un duo sans couleur et sans caractère, une scène musicale démesurément longue. Enfin, Rubini vient, et après une ritournelle de clarinette, dite avec tout le charme qu'est capable d'y mettre M. Berr, le chanteur favori des habitués du théâtre Favart nous a dit, avec non moins de charme que l'habile instrumentiste, un suave cantabile sur ces paroles :

Questi due verdi salci
Piantati ai lieti giorni.

Dans l'allegro :

Vane speranze e sogni!
Juvanno io vi richiamo,

il a attaqué avec son audace habituelle, mais non pas avec son bonheur ordinaire, ces notes hautes qui frappent d'admiration les demi-dilettanti et qui ne sont le plus souvent qu'un tour de force de larynx. Le *bis* prévu et de rigueur, demandé par ces messieurs et ceux qui garnissaient la première banquette du parterre, on sait à quel titre, a offert au chanteur qu avait échoué, l'occasion de

prendre sa revanche, et il est vrai de dire qu'il l'a reprise.

Le théâtre qui a changé dans la scène précédente, représente un site éminemment romantique, un lac, des montagnes, des saules pleureurs, une église gothique, tout cela brossé GROSSO MODO à l'italienne, c'est-à-dire poussé à l'effet et peint en quelques jours par M. Ferri, qui ne manque pas de talent. Dans l'église on entend le chant des morts. Les sons de l'orgue et d'une cloche, se mêlent à cette musique sacrée.

A vrai dire, c'est seulement ici que se révèle, que se montre le compositeur dramatique. Le style sévère, simple et pur de ce morceau, les accens religieux d'Amélie, sur le seuil de l'église, le chant si plein de mélancolie de Rubini-Hermann, qui se mêle bien à cette situation, tout cela est d'un bel effet et vous impressionne profondément; et puis cela s'évapore; et puis les amans se reconnaissent; et puis ils chantent un duo de tendresse comme on en entend partout. Disons pourtant que la cabalette de ce duo est bien écrite pour les deux voix, que le dessin mélodique en est varié, que les traits sont bien orchestrés et se croisent on ne peut plus artistement.

Corrado, *il crudel tiranno*, survient, et là, commence un trio, *con cori*, qui s'enchaîne au final du premier acte et qu'on peut considérer comme le seul morceau de quelque valeur, le morceau capital de la partition de M. Mercadante. Une belle et large mélodie domine à l'orchestre sans étouffer l'effet scéniqne. La voix de Tamburini se dessine bien là, éclate en un trait un peu trop scandé en musicien peut-être, sur ces paroles:

La rabbia mi preme,
M'arresta il terror!

Là, tourbillonne aussi par deux fois un *crescendo* du plus puissant effet et qui n'a que le tort de venir après celui du quatrième acte des *Huguenots*. La *coda* en *la* mineur de ce final tombe un peu dans les idées communes; mais l'auditeur n'a pas le temps de s'en apercevoir, émerveillé, enlevé qu'il est par l'expression si éminemment pathétique de mademoiselle Grisi.

Le second acte s'ouvre par un chœur de brigands, qui a bonne envie d'être original et qui semble y réussir un peu en passant rapidement d'ut mineur en mibémol, et *vice versâ*. Ce morceau est accompagné d'un orage et d'un orchestre assez riche. Hermann vient se mêler à l'orgie de ses subordonnés, et leur chante un boléro aussi en ut mineur, dont le refrain, répété par le chœur à la manière française, etc.

La vita dei briganti
È la vita del piacer.

Pour la couleur locale, nous aurions autant aimé quelque rondeau hongrois ou tyrolien bien caractéristique du pays où se passe l'action; mais il n'est pas possible, à la rigueur, qu'Hermann ait voyagé en Espagne et en ait rapporté le bolero qu'il chante à ses compagnons. Resté seul, il redevient religieux, et s'agenouille devant une image de la vierge, à qui il chante une prière accompagnée par les clarinettes et les violoncelles (M. Mercadante a usé fréquemment de ces instrumens dans son opéra). Ce chant, digne de celle à qui il s'adresse, est dit par Rubini avec une pureté et une onction tout angélique.

La première partie du duo de la reconnaissance d'Hermann et de son père, qu'il vient de délivrer, est bien traitée; la phrase d'Hermann: *Sfoga, sfoga il tuo cordoglio*, est touchante et belle, et bien accompagnée par l'orchestre; Lablache et Rubini y sont très-pathétiques; mais les trois temps en *mi naturel* et en mouvement de valse, qui forme la seconde partie de ce duo, démesurément long, n'est pas heureux, et l'ensemble qui le termine est aussi commun par la mélodie que par les batteries de violon qui l'accompagnent.

Les brigands reviennent, et Hermann remet son père sous leur protection pour lui faire rendre le trône que son frère a usurpé, et ici commence un chant dit par Lablache, accompagné à l'unisson par le cornet à piston, mélodie qui semble spécialement destinée à certaine danse populaire que la police correctionnelle défend dans nos guinguettes par respect pour les mœurs. C'est peut-être un trait de génie de la part du compositeur pour peindre les mauvais garnemens qui opèrent la restauration du vieux comte de Moor; mais comme du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, cette phrase nous semble une aberration musicale, ou, qu'on nous passe le mot, une *brioche* mélodique des plus singulières et des plus complètes.

Le troisième acte renferme beaucoup de musique, trop peut-être. D'abord un chœur en mi-bémol des courtisans de Corrado, d'un assez beau caractère, puis une longue scène avec récitatif obligé, dans laquelle le tyran entend, d'après la belle expression de Schiller (1), le remords aboyer dans son cœur. Ce récitatif est suivi d'un air en la-bémol, dans lequel Tamburini descend admirablement une gamme chromatique. Il déploie toute la richesse de sa vocalisation dans un air guerrier en fa qui suit, et qui est accompagné par les trompettes et le chœur. — Amelia Grisi vient à son tour nous chanter un air en fa-mineur, accompagné de la douce clarinette de Berr, et d'une harpe assez inutile; puis vient encore une cavatine en sol, qui n'est pas sans analogie avec celle du

(1) Bien entendu, suivant la traduction française.
(*Note du Rédacteur.*)

Crociato : l'aspetto adorabile d'un tenero oggetto. Et puisque nous en sommes aux similitudes, nous ne pouvons passer sous silence celle que renferme le trio, fort beau d'ailleurs, dans lequel Hermann annonce qu'il a tué son frère involontairement. Sous ces paroles de son père :

Ciel, mi serbavi a piangere
Estinto un figlio ancor!

une pédale et une rentrée identique en imitations, rappellent la fin de l'admirable trio de Mozart, au moment où don Juan dit, en regardant mourir le commandeur :

E dal seno palpitante
Vego l'anima partir.

Seulement, dans ce trio de M. Mercadante, Amélie et Hermann remplissent les rôles que jouent le hautbois et le basson dans la partition de Mozart.

Et maintenant si l'on trouvait que nous avons beaucoup parlé des interprètes de M. Mercadante, et peut-être pas assez de l'œuvre du compositeur, nous serions en droit de renvoyer le reproche à l'auteur *dei Briganti*. On dirait maintenant que la seule préoccupation des compositeurs italiens est de fourrer leurs partitions de cavatines et de cabalettes, comme la seule pensée des compositeurs français est de mettre, dans un opéra, force romances, contredanses et galops.

Quoiqu'un peu froid et sévère, M. Mercadante a un style distingué ; il possède bien son orchestre et sait écrire pour les voix. Son instrumentation est facile; sa manière de faire chanter les violoncelles rappelle le génie mélancolique de Méhul. Quand on peut réussir par une belle et forte création, par la puissance de son talent, on ne fait pas sa muse courtisane des chanteurs et des cantatrices, on croit en soi et l'on n'abdique pas son avenir. *Il Barbiere*, le *Freyschütz* et *Robert-le-Diable*, écrasent ou soutiennent leurs interprètes, et n'ont pas besoin de s'appuyer sur eux pour vivre ; *I Briganti* ne vivront qu'autant que le voudront bien Rubini, Tamburini, Lablache et la diva Grisi.

J. J. J. Diaz.

REVUE CRITIQUE.

Deuxième caprice pour le piano sur la Folle de Grisar, par Henri Herz, op. 83.

On pourrait avec justice appliquer à ce genre bâtard de musique qui se compose de variations, fantaisies, romances, quadrilles, l'épithète de *facile* qu'un auteur, dans un moment de boutade, donna à l'une des deux écoles de littérature. La qualification serait d'autant plus exacte, que dans ce déluge d'ouvrages frivoles dont nous sommes inondés, la quantité est en raison inverse de la qualité. Aussi, il n'y faut point chercher de nobles inspirations, d'élans du génie, de ces pensées esthétiques qui émeuvent, parce qu'elles viennent de l'ame. Si, par hasard, on y trouve quelque talent, on est toujours sûr d'y rencontrer la routine, cette ennemie mortelle des arts, en ce qu'elle les rabaisse jusqu'au métier. C'est pourquoi, sans vouloir dépriser le mérite, dans quelque école qu'il se montre, nous avouons humblement préférer la plus simple sonate de Béethoven, son plus modeste andante, à tout ce lourd bagage d'œuvres éphémères, qui ne brillent un instant d'une lumière équivoque que pour disparaître à jamais dans le fleuve de l'oubli. C'est que, la musique de Béethoven est une poésie chaude et colorée, qui remue l'ame et la fait rêver; tandis que les airs variés, comme ceux que l'on fait tous les jours, n'ont jamais éveillé en nous d'autre sentiment que l'ennui.

Nous ne voudrions pas que l'on crût que ces réflexions nous sont venues à propos du morceau que nous annonçons; nous répondrions que ce n'est pas aujourd'hui que nous signalons la route déplorable dans laquelle se fourvoient des hommes distingués qui, au lieu de créer des œuvres d'une plus haute portée, s'obstinent à gaspiller en futilités des plus heureuses dispositions ou des succès réels et mérités.

On retrouve dans le caprice sur la *Folle de Grisar*, les qualités et les défauts de M. H. Herz; sa facilité, son talent d'exécution, et le peu d'élévation artistique de ses compositions. Sans vouloir ici rechercher jusqu'à quel point il a rempli les conditions que lui imposaient ce mot *caprice*, qui, selon l'académie, est *une pièce où l'auteur, s'abandonnant à son imagination, ne suit d'autre règle que son génie*, voyons si du moins il a fait un pas dans le chemin du progrès.

Le morceau qui est en *re* majeur et dans la mesure à trois temps, commence par une introduction qui n'a qu'une page. Cette introduction se compose de trois rhythmes, dont les deux premiers se suivent régulièrement de huit mesures en huit mesures. Si l'auteur a eu, dans le premier, l'intention de rappeler celui de la romance, nous ne croyons pas qu'il ait réussi. Voici pourquoi : le rhythme des premières mesures de la *Folle*, est formé d'une noire et trois croches, et celui de l'introduction ne conserve que les trois croches sans les faire précéder de la noire, ce qui en change la nature et détruit l'identité. Le deuxième rhythme procède de deux mesures en deux mesures par une blanche et deux croches. Le troisième se compose de doubles croches dans la main droite, accompagnées d'abord en blanches et en noires dans la main gauche. Après quoi revient le groupe des trois croches, auquel l'auteur paraît tenir, puis enfin le trait brillant, la roulade descendante qui depuis que l'on écrit des

airs variés, conduit au repos sur la dominante, point d'orgue obligé qui précède toujours le thème.

Après avoir répété dans toute son intégrité la romance de la *Folle*, M. Herz commence une variation qu'il interrompt bientôt pour aller faire entendre le même motif en *fa* naturel majeur; puis, il fait le voyage consacré par l'usage dans le ton de la dominante, où pendant deux pages il dit et redit une espèce de valse, que plus tard il reproduira dans le ton principal, ce qui économise du temps et épargne de la peine. Viennent ensuite les traits et difficultés, qui depuis un temps immémorial, terminent les deux reprises d'un morceau instrumental; ceux-ci n'ont rien qui les distinguent de leurs devanciers: c'est toujours le même système, et l'on est tenté d'adresser à cette musique la célèbre question de Fontenelle. Après cette reprise, au lieu de faire une excursion dans des tons éloignés, ce qui romprait un peu la monotonie, nous revenons dans le ton principal, par un moyen simple et facile, sinon nouveau, celui de considérer *la* comme dominante après l'avoir considéré comme tonique, et cela grace au *sol* naturel qui forme sur ce *la* accord de septième dominante, si nous n'avons pas oublié nos leçons d'harmonie. Là, nous retrouvons le thème de la romance; mais cette fois, son accompagnement en triolets, nous donnerait à penser que l'auteur a voulu faire une excursion dans le genre maritime: on sait depuis long-temps que les triolets dans la basse sont éminemment aquatiques, et qu'ils jouent un rôle important dans les romances à nacelle, à gondole, sur le lac argenté ou les lagunes de Venise. Quoi qu'il en soit, surviennent tout-à-coup des accords *con passione ed animato;* l'un d'eux, celui de quinte diminuée, se résout dans la partie aiguë sur l'octave de la tonique *re*, ce qui a toujours été évité comme étant d'un effet pauvre: les Italiens qui défendent d'employer cette résolution, l'appellent *ottava a battuta.* Le morceau se termine par une gigue que l'auteur recommande à l'exécutant par ces mots : *sempre poco à poco più giojoso ad accelerando il tempo.* Il est à remarquer que cette gigue, au lieu de rappeler le thème de la *Folle*, rappelle la tyrolienne de *Guillaume Tell.*

En somme, ce caprice ressemble à tous les morceaux précédemment publiés par son auteur, en ce qu'ils n'offrent rien de caractéristique, rien qui annonce le retour vers des idées plus élevées sur l'art, rien enfin qui le distingue des morceaux du même genre.

L'Album Marseillais.

Nous appelons de tous nos vœux l'époque encore éloignée où les artistes des départemens pourront s'affranchir du joug pesant de la centralisation; où les œuvres artistiques, pour être jugées sans prévention dédaigneuse, n'auront pas besoin de porter le timbre de Paris; où il n'y aura plus entre les théâtres de Lyon, Marseille, Bordeaux, Nantes, Rouen, Lille et Strasbourg, et ceux de la capitale, qu'un échange de garantie réciproque pour les succès; où les jeunes compositeurs pourront s'essayer jusque dans les villes de second ordre. Alors, l'école française marchera l'égale des écoles Allemande et Italienne; alors, nous n'aurons rien à envier aux deux peuples placés dans les conditions les plus favorables au développement de l'art; car ce n'est pas l'aptitude qui manque aux français, mais bien les moyens de se produire.

En attendant le moment où l'émancipation intellectuelle des artistes placés loin du centre ne sera plus qu'un fait accompli, nous remplirons avec plaisir la mission de faire connaître et d'encourager par une critique bienveillante les jeunes talens de la province. C'est dans ce but que nous annonçons aujourd'hui un recueil intitulé *l'Album Marseillais*, qui paraît tous les quinze jours, par livraisons, dans l'antique ville des Phocéens. Les deux premiers numéros que nous avons sous les yeux, contiennent une romance et un quadrille. La romance, intitulée *la jeune Esclave*, a de la grace et du naturel: on y découvre avec peine de l'inexpérience et quelques solécismes. Les mêmes qualités et les mêmes défauts se font remarquer dans le quadrille. Malgré ces taches, nous engageons M. Auguste Thevenau à persévérer. Les idées naissent avec nous, la science peut s'acquérir.

NOUVELLES.

*** Le *Diable boiteux* sera une véritable féerie, non-seulement par le sujet, mais par la magie du spectacle, s'il faut en croire les bruits qui courent sur les ONZE décorations qui se succèderont en tableaux dans ce ballet. L'Opéra remplit bien sa mission, qui est de séduire tous les sens; et il devait redoubler d'efforts pour charmer les yeux, quand il vient de ravir nos oreilles par des chants d'une beauté vraiment extraordinaire, et auxquels on peut à tous égards appliquer l'expression d'Horace : *Carmina non prius audita*, car la musique des *Huguenots* est aussi *nouvelle* par l'originalité de ses mélodies que par l'admirable supériorité du génie qui s'y déploie. Le succès de vogue est tel, que onze représentations de cet opéra ont produit une recette de plus de 100,000 fr.

*** Un public nombreux et brillant, pareil à celui qui se presse aux représentations ordinaires des Bouffes, avait été admis lundi à la répétition générale du nouvel opéra de Mercadante; faveur d'autant plus précieuse pour ceux à qui elle était accordée que la saison théâtrale de notre opera italien touche à son terme, et menace nos dilettanti d'une longue privation.

*** La *Folle des bois*, la pièce de début de mademoiselle Jenny Colon, sera jouée dans les premiers jours d'avril. La jolie transfuge de nos théâtres de vaudeville (car elle a figuré successivement à trois d'entre eux) aura pour auxiliaires Couderc, Jansenne et Deslandes.

*** Le succès de l'*Éclair*, que n'ont pas affaibli trois mois de représentations consécutives, aurait probablement ajourné pour long-temps encore l'opéra en trois actes, de MM. Scribe

et Auber, où Chollet joue un rôle important ; mais les auteurs ont protesté contre ce retard, dont la cause ne permettait pas plus de *prévoir* que de *désirer* le terme. L'administration a cédé à la crainte d'indisposer des auteurs d'un talent si distingué, et a sacrifié ses intérêts aux leurs.

*** *Rock-le-Barbu* sera représenté presque immédiatement après l'opéra en trois actes. On commence à sentir le besoin d'un nouvel ouvrage pour varier le répertoire de madame Damoreau. Le rôle qui avait été distribué à mademoiselle Fargueil, transfuge du théâtre de la Bourse, sera rempli par mademoiselle Anuette Lebrun.

*** On annonce pour la semaine prochaine la *Belle Flamande*, opéra nouveau de Scribe, musique d'Auber.

*** C'est dans le *Prisonnier* que doit débuter Fleury, le jeune élève du Conservatoire, qui est engagé dans l'emploi de *ténor* à l'Opéra-Comique.

*** Une des plus jolies figurantes de notre opéra, mademoiselle Florentine, vient de grossir la liste des conquêtes que les guinées de Londres sont en possession de faire sur nous.

*** Perrot vient de traverser Paris pour se rendre à Londres. Dans son séjour à Naples, il a remarqué les dispositions brillantes d'une jeune danseuse, qui porte un nom célèbre dans les arts, mademoiselle CARLOTTA GRISI, la cousine des cantatrices que nous avons entendues, et qui se sont élevées au premier rang. Mademoiselle Carlotta fera avec ses *jambes* le chemin que ses parentes ont fait avec leurs voix. Perrot a changé en talent réel ce qui n'était qu'une vocation heureuse. Son écolière se rend aussi à Londres ; mais patience, nous la verrons infailliblement sur la scène de notre opéra ; car c'est chez nous que les artistes reçoivent leur baptême de gloire. On les *paye* en Angleterre ; mais c'est en France qu'on les *juge*.

*** Le célèbre ténor Dupré vient d'arriver à Paris avec sa femme, cantatrice distinguée.

*** Madame Malibran est attendue à Londres peu de jours après Pâques. On lui prépare un opéra au théâtre de Drury-Lane où elle est engagée. Madame Pasta doit aussi se rendre prochainement en Angleterre. Nos orgueilleux voisins d'outre-mer auront de quoi se glorifier en possédant à la fois les deux plus grandes cantatrices de notre époque.

*** La *Norma* excite l'enthousiasme le plus vif à Francfort-sur-le-Mein, et chaque représentation de cet opéra remplit la salle de cette ville, si fréquentée par les étrangers.

*** L'un de nos jeunes compositeurs, lauréat de l'Institut, et qui a fait ses débuts à l'Opéra-Comique, M. Despréaux, donnera, le vendredi 1er avril, un concert dramatique au théâtre du Palais-Royal. On y entendra plusieurs morceaux inédits de sa composition, une symphonie, une scène et air italien, un duo et trio bouffe, une introduction avec chœur. La partie vocale du concert sera remplie, d'une manière brillante, par mesdames Rimbaux, Boulanger, Toméoni ; MM. Serda, Achard et Altererac. En outre, M. Ernst se fera entendre. L'orchestre, composé de cinquante musiciens, sera dirigé par M. Vidal.

*** Qui le croirait ? le nom des grands artistes que la saison des concerts fixe à Paris, l'intérêt qu'inspirent leur talent et leur réputation, sont exploités en ce moment par une spéculation d'escroquerie, contre laquelle nous devons mettre en garde nos lecteurs. D'officieux personnages se présentent chez les riches dilettanti, comme mandataires de nos sommités musicales, pour offrir des billets pour un concert qu'elles doivent donner à la salle Saint-Jean. Ils perçoivent le prix de ces billets, dont les porteurs se présentent à jour et heure fixes au local désigné. Porte close ! Point de concerts ! et il faut s'en retourner avec l'ennui d'un dérangement et la colère d'avoir été dupes d'une mystification dans laquelle ont été mêlés indignement les noms les plus honorables. Nous ne saurions trop vivement appeler l'attention de la police sur ce genre d'industrie, qui pourrait devenir si préjudiciable aux intérêts des artistes.

*** L'opéra français, probablement l'Opéra-Comique, va s'ouvrir un asile de plus à l'étranger. Il fait, avec la comédie et le vaudeville, partie des genres qui doivent être exploités, à Londres, par madame Jenny Carmouche, dans la salle Saint-James, que vient de lui louer le propriétaire, M. Braham : l'ouverture de ce théâtre, sous la direction de notre spirituelle actrice, aura lieu le 7 avril prochain. C'est M. Auguste Nourrit, premier ténor, qui dirigera l'opéra. La location de la salle a eu lieu au prix de trente livres sterling par soirée ; ce qui fait, pour les quatre mois que doit durer la saison théâtrale, plus de 33,000 fr. Sans examiner si la spéculation offre beaucoup de chances favorables, nous verrons avec plaisir notre musique recevoir des lettres de naturalisation en Angleterre, où, à peu d'exceptions près, elle n'arrivait jusque-là que mutilée et mise en lambeaux par les *rapsodes* (prétendus compositeurs) du pays. L'*Éclair*, d'Halévy, sera le premier opéra représenté à ce théâtre.

*** Deux concerts, dignes de fixer l'attention des vrais amateurs de belle musique, se succéderont, à huit jours d'intervalle, dans la salle de l'Hôtel-de-Ville : l'un, donné par un de nos vétérans du violon, M. Mazas, qui a depuis long-temps conquis sa place parmi les maîtres, soit comme compositeur, soit comme instrumentiste ; l'autre, par M. Panseron, dont les élégantes mélodies ont fait les délices de tant de salons, et dont l'habile professorat n'a cessé de contribuer à propager le goût du chant et à en favoriser les progrès. Le premier aura lieu le 29 mars, et le second, le 5 avril. Dans l'un et dans l'autre, on entendra nos artistes les plus distingués, au premier rang desquels nous citerons M. Schuncke, pianiste de la reine.

*** Les grandes solennités musicales, qui, en divers pays, ont fait en quelque sorte, de ces dernières années, une ère nouvelle dans l'histoire de l'art, vont continuer leur cours brillant et utile. Il s'en prépare une qui doit avoir lieu, à Strasbourg, aux fêtes de Pâques. Elle réunira huit cents artistes et amateurs allemands. On y exécutera la musique de Haendel, Beethoven, Ries, et autres maîtres. Elle sera terminée par un grand bal donné au théâtre. Nous ne saurions trop applaudir à cette *propagande* artistique qui s'étend aux deux bouts de la France.

*** L'*impresario* du théâtre de La Scala, qui portait le nom célèbre de Visconti, vient de mourir à Milan : c'est lui qui avait engagé madame Malibran au prix de trois mille francs par soirée. Les artistes doivent porter au fond du cœur le deuil d'un entrepreneur aussi généreux.

*** M. Panseron donnera un concert mercredi 5 avril, dont voici le programme. 1. Kyrie et Benedictus, fragmens d'une messe à trois soprani, composée par M. Panseron, chantés par vingt-quatre dames, avec accompagnement d'orgue expressif. 2. Duo italien, chanté par madame Raimbaux et M. Geraldi. 3. Duo de piano et violon, composé et exécuté par MM. Schuncke et Ernst. 4. Air chanté par madame Albertazzi. 5. Romances nouvelles de M. Panseron, chantées par M. Ponchard. 6. Trio du *Mariage secret*, chanté par mesdames Albertazzi, Raimbaux et Assandri, du théâtre royal italien. 7. Deux chœurs à trois soprani, tirés des récréations vocales de M. Panseron. 8. Solo de piano, composé et exécuté par M. Schuncke, pianiste de la Reine. 9. Air chanté par mademoiselle Assandri. 10. Solo de violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme. 11. Air chanté par M. Geraldi. 12. Duo chanté par mesdames Albertazzi et Assandri. 13. Romances de M. Panseron, chantées par madame Raimbaux et M. Ponchard.

*** M. Osborne donnera son concert annuel à la salle Chantereine, rue de la Victoire, n. 19, le mardi 29 mars, à huit heures du soir. Voici le programme. 1. Adagio et rondo du troisième concerto de Kalkbrenner, exécuté par M. Osborne. 2. *Adélaïde*, de Beethoven, chanté par M. Hüner. 3. Solo de flûte, de Masset, exécuté par M. Dorus. 4. Barcarolles italiennes, chantées par M. Lablache fils. 5. Solo de violon, composé et exécuté par M. Ernst. 6. Solo de cor, composé et exécuté par M. Lewy. 7. Air chanté par madame Dorus-Gras. 8 Grandes variations sur un air montagnard (original), composées et exécutées par M. Osborne. 9. Valse de Weber, et polonaise de Schubert, chantées par M. Hüner. 10. Duo brillant pour piano et violon, sur un air de Paccini, chanté par Rubini dans *la Straniera ;* composé et exécuté par MM. Osborne et Ernst.

*** Voici le programme du concert donné par madame Albertazzi, le dimanche 27 mars 1836, à deux heures, au foyer de la salle Ventadour. 1. Finale des Capuletti, exécutée par mesdames Albertazzi, Assandri ; MM. Puig et Lablache fils. 2. Duo chanté par mademoiselle Assandri et M. Lablache fils. 3. Air chanté par M. Puig. 4. Duo *dell'Elissine d'Amore*, par madame Albertazzi et M. Ivanoff. 5. Solo de violon, par M. Lipinsky. 6. Air et variations de M. Pradolini chanté par madame Albertazzi. 7. Solo de flûte, par M. Stoltz. 8. Duo de *Norma*, par mesdames Albertazzi et Assandri. 9. Barcarolle de *Marino Faliero*, par M. Ivanoff. 10. Duo de *Torquato Tasso*, par ma-

dame Albertazzi et M. Lanza. 11. Duo *Marinari*, par MM. Puig et Lablache fils. 12. Bolero espagnol et air anglais, par madame Albertazzi.

PRIME DE 75,000 FRANCS.

(Un billet de prime avec l'achat de musique, de chaque somme de 5 fr., chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.)

LES TIRAGES DES PRIMES AURONT LIEU, SAVOIR :

Le 20 mars prochain, CINQ MILLE FRANCS ; le 15 avril prochain, CINQ MILLE FRANCS ; le 30 avril prochain, CINQ MILLE FRANCS ; enfin le 31 mai prochain, TRENTE CINQ MILLE FRANCS.

Les numeros sortis le 29 février sont :

Série 45	Numéro 900	8,000 francs.
230	996	500
114	623	500
33	797	500
108	465	500
116	820	500
246	731	500
225	340	500
108	120	500

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

La musique du nouveau chef-d'œuvre du célèbre auteur de *Robert-le-Diable*, sera livrée au public à Paris, à Londres et à Leipzig, le 1er mai prochain. Tous les morceaux qui pourraient être publiés sur cet opéra avant cette époque, seront poursuivis suivant toute la rigueur des lois, par l'éditeur propriétaire.

Nous publions ce fait, afin d'éviter que les amateurs ne soient abusés par ceux qui voudraient sous différentes formes livrer au public avant cette époque, des morceaux de cet opéra.

Notre annonce est surtout motivée par une publication portant le titre de *Fantaisie dramatique* sur le choral Protestant chanté dans l'opéra des *Huguenots de Meyerbeer*; composé par HENRY HERZ, et ainsi annoncé par les affiches et dans l'intérieur de l'œuvre : *Introduction*, *Scène et chœur*, *Air*, *Bohémienne*, *Choral* et *Air de ballet*. Le public appréciera facilement les motifs qui ont engagé M. Henry Herz à tenter cette *falsification* en mettant sur le titre *en gros caractères* les *Huguenots*, et le nom de *M. Meyerbeer*.

Cet ouvrage a été saisi hier chez l'éditeur et chez M. Henri Herz, par ordre de M. le procureur du roi.

MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR J. DELAHANTE.

LOUIS MESSEMAECKERS.	Op. 15. Air allemand, varié pour le piano	6	»

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

LOUIS MESSEMAECKERS.	Encouragement aux jeunes pianistes, trois récréations faciles	5	»
J. BERTINI.	Op. 101. Le Repos, viogt quatre petites mélodies pour le piano, en trois suites, chaque	6	»
—	Op. 104. Impressions de voyage, les Souvenirs, pour le piano	5	»
H. HERZ.	Op. 86. Divertissement militaire, pour le piano	7	50
FRANÇOIS HUNTEN.	Op. 75. Les Petites-Folles, trois quadrilles faciles pour le piano, ch.	4	50
—	Op. 78. Mélodies gracieuses, trois airs variés et trois rondeaux pour le piano, en trois livraisons, chaque	5	»
—	Op. 80. Dix-huit exercices pour le piano, dédiés aux pensionnats de France	7	50
—	Op. 81. Douze études mélodiques pour le piano	9	»
N. LOUIS.	Op. 35. Variations concertantes sur Zampa, pour piano et violon	7	50
—	Op. 42. *Ave Maria* de mademoiselle Puget, nocturne concertant, pour piano et violon, piano et flûte, piano et cornet à pistons ; chaque	5	»
L. CLAPISSON.	Six Mélodies nocturnes à quatre voix, chantées par MM. Alexis Dupont, Massol, Dérivis et Ferd. Prévost. Les six, 18 fr. ; chaque numéro séparé	4	50
GUSTANE CARULLI.	Six Sérénades et Aubades à quatre voix, pour deux ténors et deux basses	15	»
—	Chaque numéro séparé	3	»

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

LOUIS MESSEMAECKERS.	Valse pour le piano	2	»

PUBLIÉE PAR SAUZEAU, A NANTES.

P. REYBEROL.	Grand duo concertant pour clarinette et piano	9	»
—	Grand duo pour violon et piano concertant	9	»
—	Grande symphonie à grand orchestre, en partition	24	»

PUBLIÉE PAR E. TROUPENAS.

PARENT.	Douze études ou caprices pour le piano	15	»

PUBLIÉE PAR PRILIPP.

F. HUNTEN.	Op. 89. Les Souvenirs, rondeau et variat. pour le piano, sur deux thèmes de Spohr et Mercadante, n. 1 et 2, ch.	5	»

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

AVIS.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 31 mars, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du journal.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 14.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 3 AVRIL 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — D'une critique musicale rétrospective, et de son utilité; par Maurice Schlesinger. — Musique italienne et allemande; par un Italien. — Concert de MM. Osborne et Benedict; par M. H. Berlioz. — Nouvelles. — Prime de 75,000 fr., tirage du 31 mars.

D'UNE CRITIQUE MUSICALE RÉTROSPECTIVE,

ET DE SON UTILITÉ.

En se livrant à la critique des productions modernes, la *Gazette musicale* a peut-être trop négligé, jusqu'à présent, l'étude de la musique soit religieuse, soit dramatique, soit de chambre ou de concert, que l'époque reculée où elle fut écrite, et d'autres causes qu'on ne saurait découvrir au premier coup d'œil, ont fait reléguer dans les bibliothèques, et qui par conséquent demeure aussi étrangère à la génération actuelle que si elle n'existait pas. C'est une lacune qu'il faut se hâter de combler. Pour y parvenir, le directeur de la *Gazette musicale* se propose d'avoir recours aux lumières des artistes et critiques consciencieux, à quelque école, à quelque nation qu'ils appartiennent, il veut laisser le champ libre à toutes les opinions, ne favorisant jamais l'une aux dépens de l'autre, et abandonnant au public le soin de juger de quel côté se trouveront la vérité le bon goût et la raison. N'est-il pas probable que les travaux d'hommes spéciaux et épris d'amour pour leur tâche, seront menés à meilleure fin que tant d'autres, entrepris à froid par des gens peu familiers avec leur sujet, et auxquels il n'inspirait bien souvent que l'ennui, le dégoût ou l'aversion. Est-il téméraire d'espérer que la lumière jaillisse de la controverse, et n'est-il pas évident que les explorations qui pourront la faire naître auront au moins servi à déterrer de précieux monumens, dont plusieurs sans doute paraîtront dignes de toute admiration? Combien de grands musiciens ne sont aujourd'hui connus que de nom seulement du public parisien. Bach, par exemple, Hændel, Graun, dans l'école allemande, lui sont totalement étrangers; si l'on en excepte quelques artistes et les amateurs d'un âge fort avancé, Gluck lui-même n'est à peu près pour lui qu'un nom historique, et le secret de la puissance qu'exerça sur nos pères ce sombre génie, s'est à peine conservé dans un petit nombre d'esprits. Dans l'école italienne, savons-nous ce que furent Durante, Léo, Hasse, Jomelli, et tant d'autres? Les récits des voyageurs sur la chapelle Sixtine, attirent bien l'attention de temps en temps sur les

œuvres de Palestrina, et quelques fragmens de ce grand musicien, entendus à de rares intervalles, peuvent avoir donné une idée de son style; mais c'est tout. Et sans remonter si haut, parmi nos amateurs ou nos jeunes artistes les plus distingués, y en a-t-il beaucoup qui connaissent réellement Grétry? Nous ne le croyons pas. Ils pensent seulement que sa musique n'est plus de mise aujourd'hui, et qu'elle représente en général le type du *rococo*; mais est-ce là un jugement motivé? Loin de là, le moindre chef d'orchestre de province, où l'on joue encore Grétry fréquemment, pourrait leur prouver de prime abord qu'ils ne connaissent pas le moins du monde l'auteur de *Richard-Cœur-de-Lion*. C'est à cette malheureuse facilité d'oublier qu'il faut attribuer la lenteur du progrès musical chez les masses et les aberrations du goût. Le véritable progrès consiste à agrandir le domaine de l'art, en lui faisant acquérir de nouveaux moyens, de nouvelles forces, et non pas à le transporter d'un point à un autre, abandonnant en arrière des richesses égales à celles qu'on vient de conquérir en avant.

La *Revue rétrospective* que le directeur de la *Gazette musicale* se propose de commencer cette année, tendra donc à suppléer, autant que possible, à cette institution tant de fois rêvée et si inutilement réclamée par les amis de l'art, dans laquelle les belles productions de toutes les époques devraient être exécutées chaque année, de manière à ce que les grands musiciens des siècles passés fussent reproduits avec la fidélité la plus scrupuleuse, ou, pour mieux dire, *exposés* comme le sont au Louvre Raphael, Corrége, Titien, Rubens et Rembrandt. De cette *Revue*, naîtront en foule des questions adjacentes, dont les débats seront du plus haut intérêt.

Ainsi, nous parlions tout-à-l'heure de Grétry, la pauvreté de son instrumentation comparée à celle des opéras modernes amènera naturellement les propositions suivantes : « *La mélodie de Grétry gagnerait-elle à être accompagnée plus richement? — Les développemens de l'instrumentation moderne ont-ils tous tourné au profit de la musique dramatique? — N'y a-t-il pas un moment, et ce moment est-il fort éloigné, où tout agrandissement de la puissance de l'orchestre deviendra matériellement impossible? — Quelle sera la transformation probable de l'art à cette époque?* »

A propos de Durante et des œuvres religieuses de la grande école d'Italie, bien des discussions importantes seront soulevées : « *La musique religieuse existe-t-elle encore? — Peut-elle exister hors des conditions dans lesquelles les anciens l'avaient placée? — L'adjonction des instrumens aux voix, a-t-elle déterminé ses progrès ou sa décadence? — Y a-t-il une musique d'*ÉGLISE *et une musique* RELIGIEUSE ? — *L'emploi du style fugué a-t-il contribué à épurer l'harmonie et à élever le style général des œuvres sacrées, ou a-t-il produit l'effet contraire? — En quoi consiste la différence de l'art protestant et de l'art catholique? — N'y a-t-il pas en musique un style à-la-fois protestant, catholique, moderne et antique, et celui-là est-il le seul véritable?* » — Mille autres questions semblables sur lesquelles l'opinion générale est encore aujourd'hui sans bases fixes, devront nécessairement se présenter, et pourront être débattues dans la *Gazette* avec plus ou moins de talent, mais avec la presque certitude d'intéresser le lecteur. Les rédacteurs pouvant, sur plusieurs points, avoir des croyances opposées, le directeur leur fournira les moyens de les exposer à-la-fois dans le même numéro, afin que le lecteur puisse apprécier plus aisément lequel des deux se trompe, et celle des deux routes divergentes qui mène le plus près du but.

Le directeur de la *Gazette musicale* croit pouvoir compter assez sur la sincérité de l'amour de l'art chez les écrivains qui voudront bien entrer dans la lice pour prendre d'avance l'engagement qu'il ne s'agira point en pareil cas de soutenir des intérêts de coterie, ni de faire assaut d'esprit, à la défense de sophismes plus ou moins spécieux; mais toujours et seulement de faire triompher l'opinion qui paraîtra à celui par qui elle sera professée la plus utile à l'art et la plus digne de l'artiste. De cette manière, si les espérances du directeur ne sont pas exagérées, il pourra se répandre dans le public musical, si frivole et si inconstant aujourd'hui, un faisceau de doctrines d'après lesquelles ses jugemens, si souvent inexplicables, seront mieux motivés, comme aussi ses affections dirigées peut-être dans de nouvelles et plus larges voies.

MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE

ITALIENNE ET ALLEMANDE (1).

..... L'homme et l'humanité; la pensée individuelle et la pensée sociale; voilà les deux élémens éternels de toutes choses. Ces deux principes agissent continuellement et se révèlent tour-à-tour, dominans dans tous les problèmes qui travaillent depuis des milliers d'années l'esprit humain. Entre ces deux points, opposés aujourd'hui comme toujours, se balancent la science ou la théorie de l'intelligence, et l'art qui en est la manifestation..... Celui qui terminera cette lutte en harmonisant ces deux forces rivales et les faisant concourir au même but, dans les conditions données, aura résolu le problème, l'éclectisme qui, dans ces derniers temps, a égaré les meilleurs esprits, n'a fait que l'exposer.

L'examen de ces deux tendances dans la philosophie, dans l'histoire, dans les lettres, dans les sciences physiques et dans tous les rayons du développement intellectuel, ne s'accorde guère avec la nature de cet écrit. Mais dans la musique, où, comme je l'ai dit, l'action de la loi géuérale n'a jamais été recherchée, ni même soupçonnée, ces tendances se montrent bien plus évidentes qu'ailleurs. La *mélodie* et l'*harmonie* en sont les deux élémens générateurs. La première représente l'*individualité*, l'autre la pensée *sociale*. Et dans l'accord parfait de ces deux termes fondamentaux de toute musique, et dans la consécration de cette double force à un but sublime et à une sainte mission, consiste le secret de l'art, la conception, l'idée d'une musique vraiment européenne, que nous désirons, que nous appelons de tous nos vœux.

Aujourd'hui, à cette double pensée répondent deux écoles, deux chants différens, je dirais presque deux zones, le nord et le midi; la musique italienne et la musique allemande. Je ne parle que de ces deux musiques, parce que je n'en connais pas d'autre existante par elle-même et indépendante de celles-ci, et je crois que personne, si aveuglé qu'il soit par un amour outré et vaniteux de son pays, n'en pourrait trouver d'autre.

La musique italienne est au plus haut degré mélodique (1). Depuis que Palestrina traduisit le christianisme en notes et fit éclore de ses mélodies l'école italienne, elle acquit ce caractère et le conserva. L'ame du moyen-âge y transpire. L'individualité, thème, élément de ces temps-là qui, en Italie, plus que partout ailleurs, eut toujours, dans toutes choses, une expression profondément sentie, a inspiré en général notre musique, et la domine encore. Le *moi* y est roi : roi despote et unique. Elle se livre à tous les caprices, suit l'impulsion d'une volonté qui ne connaît point d'obstacles : elle va comme elle peut, et où l'emportent ses désirs. Elle n'a pas de règle rationnelle et constante, on n'y trouve pas le mouvement progressif, uniforme, marchant à un but déterminé. Il y a surabondance de sensation, élan rapide et violent. La musique italienne se place au milieu des objets, reçoit les sensations qui en émanent, puis elle en renvoie

---

(1) Le point de vue élevé d'où l'auteur de cet article a considéré la question, qu'il nous semble avoir débattue d'ailleurs avec un talent véritable, rend plus surprenante encore la préoccupation qui lui fait refuser la mélodie à la musique allemande. C'est une vieille opinion aujourd'hui tout-à-fait abandonnée. Il prend Rossini pour représentant de l'école italienne; nous adoptons à notre tour Beethoven comme le chef de l'autre école. Et pourrait-il entrer dans la tête de quelqu'un de refuser la mélodie, et la plus sublime de toutes, à Beethoven. En outre, Mozart, dont les formes sont moins vaporeuses, moins rêveuses, moins fantastiques, moins allemandes, si l'on veut, que celles du géant de la symphonie, ne réunit-il pas toutes les conditions que réclame l'auteur de cet article, pour constituer ce qu'il appelle la musique européenne? Mozart n'est-il pas aussi mélodiste qu'harmoniste? et sa musique n'est-elle pas généralement admirée sous ce double rapport? Nous ne voyons dans ce jugement d'un homme doué d'un sentiment de l'art aussi fin, qu'un reste de préjugé nationaldont les Italiens, jusqu'ici, n'ont jamais pu se défendre.

(*Note du Rédacteur.*)

(1) Je parle de caractère prédominant. Dans la musique italienne, et particulièrement à l'époque actuelle, l'*harmonie* envahit souvent la composition, comme dans la musique allemande, la *mélodie* s'élève souvent avec une expression divine au-dessus de l'*harmonie* caractéristique de l'école. Mais ce sont des conquêtes qui ressemblent à des usurpations, et qui sont courtes comme elles ; elles interrompent, mais n'excluent pas la domination d'autrui. Je crois inutile d'avertir qu'on se méprendrait étrangement, si on confondait la *mélodie* avec l'*intonation* humaine, et l'*harmonie* avec l'*instrumentation*. Il est bien évident que l'instrumentation aussi peut être *mélodique*.

l'expression embellie, divinisée. Lyrique jusqu'au délire, passionnée jusqu'à l'ivresse, volcanique comme la terre, où elle naquit, étincelante comme le soleil qui luit sur cette terre, elle vole rapide, méprisant presque les moyens et les transitions: elle s'élance d'une chose à une autre, d'un sentiment à un autre, d'une pensée à une autre, de la joie extatique à la douleur sans espoir, des ris aux pleurs, de la colère à l'amour, du ciel à l'enfer.... et toujours puissante, toujours émue, toujours exaltante, elle a une vie double des autres vies, un cœur qui bat la fièvre..... La sienne est une inspiration hautement artistique, mais non religieuse. Quelquefois elle prie.... Lorsqu'elle entrevoit un rayon du ciel, lorsqu'elle aspire les parfums du grand univers, et qu'elle se prosterne et adore, elle est sublime : sa prière est la prière d'une sainte, d'une illuminée..... mais elle est courte; vous sentez que si elle courbe son front, elle le relèvera bientôt dans une pensée d'émancipation et d'indépendance; vous sentez qu'elle s'est courbée sous l'empire d'un enthousiasme passager et non par habitude d'un sentiment religieux identifié avec elle. Le sentiment religieux vit de la foi dans une chose placée au-dehors du monde visible, de l'aspiration vers l'infini, de la pensée d'une mission qui envahit la vie tout entière et se révèle dans les moindres actions: mais elle n'a foi qu'en elle-même, n'a pour but qu'elle-même. L'art pour l'art est le caractère suprême de la musique italienne. Delà, le manque d'unité, sa marche incertaine, interrompue. Elle renferme des secrets d'une telle puissance, que si elle était dirigée vers un but unique, elle remuerait ciel et terre pour l'atteindre? Mais où est-il, ce but? Le point d'appui manque au lévier; il n'y a pas de lien entre les mille sensations que ses mélodies représentent. Elle peut dire comme Faust: j'ai parcouru dans mon vol l'univers entier, mais partiellement, par sections, analysant chaque chose.... Mais l'esprit, le Dieu de l'univers, où est-il?

Pour une pareille musique comme pour toute époque représentant l'*individualité*, il fallait un homme qui, en la résumant en lui seul tout entière et la complétant, se plaçât comme son symbole.

Rossini parut.

Rossini est un Titan. — Titan de puissance et d'audace. — Rossini est le Napoléon d'une époque musicale. — Rossini, pour quiconque réfléchit, a accompli dans la musique ce que le romantique a accompli en littérature: il a sanctionné l'indépendance musicale, nié le principe de l'autorité, que le grand nombre des hommes impuissans voulaient imposer à celui qui créait; il a proclamé la toute-puissance du génie. Quand il apparut, les vieilles règles pesaient sur le cerveau de l'artiste, comme les théories d'imitation et les anciennes unités aristotéliques du classicisme garottaient la main de ceux qui osaient écrire des drames et des poèmes. Et il osa se poser vengeur de tous ceux qui gémissaient sous le poids de cette tyrannie, sans pourtant être assez audacieux pour l'en délivrer..... il cria, révolte! guerre! et osa. S'il n'avait pas osé, il ne resterait peut être à la musique, à l'heure qu'il est, aucun espoir de se relever de l'état de langueur où elle était tombée et qui menaçait de la stériliser. Rossini s'inspirant d'un bel essai de Meyer et du génie qu'il sentait frémir dans son ame, rompit enfin le charme qui pesait sur l'art musical. C'est à lui que la musique doit son salut; c'est grace à lui que nous parlons aujourd'hui d'initiative musicale européenne. C'est grace à lui aussi, que nous pouvons, sans présomption, espérer que cette initiative partira d'Italie et non pas d'ailleurs.

Cependant il ne faut pas s'exagérer ou mal comprendre la part qui revient à Rossini dans les progrès de l'art. La mission qu'il se donna n'est point une mission qui sort des limites de l'époque que nous disons éteinte, ou près de s'éteindre. C'est la mission d'un génie qui embrasse et résume avec puissance, mais qui n'initie pas. Il ne changea pas, ne détruisit pas l'ancien caractère de l'école italienne, il le consacra de nouveau; il n'y introduisit pas un nouvel élément qui détruisît ou modifiât puissamment l'ancien; il éleva l'élément dominateur au plus haut degré de développement possible : il le poussa à sa dernière conséquence, le réduisit en formule, et le replaça sur le trône d'où les pédans l'avaient précipité, sans en substituer un meilleur. Et ceux qui aujourd'hui même regardent Rossini comme créateur d'une école et d'une époque musicale, comme le chef d'une révolution radicale dans les tendances et dans la destinée de l'art, ceux-là se trompent étrangement; ils oublient les conditions où se trouvait la musique un peu avant Rossini; ils commettent la même faute qu'ont commise, par rapport au romantisme littéraire, ceux qui ont vou-

lu y trouver une foi, une théorie organique, une nouvelle synthèse de littérature; et, ce qui est bien pire encore, ils perpétuent le passé tout en prophétisant l'avenir. Rossini ne créa pas : il restaura. Il protesta ; mais non pas contre la pensée primitive, fondamentale, de la musique italienne ; au contraire, il protesta en faveur de cette pensée oubliée ; il protesta contre la dictature des maîtres, contre la servilité des disciples, contre le vide que faisaient les uns et les autres. Il innova : mais plus dans la *forme* que dans la *pensée*, plus dans les moyens de développement et d'application que dans le principe. Il trouva de nouvelles manifestations à la pensée de l'époque, la traduisit en mille façons différentes, l'embellit d'une broderie si fine, si brillante ; la couronna d'une si grande richesse d'accessoires, de tant de fleurs et d'ornemens, qu'on pourra bien siéger à ses côtés, mais personne ne le surpassera : il l'exposa, cette pensée, la développa, la tourmenta jusqu'à ce qu'il l'eût épuisée, mais il ne la dépassa pas (1). Plus puissant par sa fantaisie que par la profondeur de la pensée et du sentiment ; génie de liberté, non pas de synthèse, il entrevit peut-être l'avenir, mais ne l'embrassa point. Manquant peut-être de cette constance, de cette fierté d'ame qui ne regarde qu'au-delà du cercueil, il chercha la renommée, non pas la gloire ; il sacrifia le dieu à l'idole, chercha l'*effet*, non pas le *but* ; cependant il lui resta un pouvoir immense pour constituer une secte, mais non pour fonder une foi. — Où est, dans Rossini, le nouvel élément ? où est la base d'une nouvelle école ? où est l'ange familier de ses inspirations ? où est la pensée unique, souveraine, dominant toute sa vie d'artiste ; qui harmonise, comme une épopée, la série de ses compositions, qui apparaisse dans chacune d'elles. Cherchez-la à chaque scène, ou mieux, à chaque morceau, à chaque motif ; non pas dans un système de composition, non pas dans ses opéras, non pas même dans un opéra tout entier. L'édifice qu'il a élevé, comme celui de Nembrot, touche au ciel ; mais, comme dans celui de Nembrot, il y a confusion de langues. L'*individualité* y siége au sommet, libre, effrénée, bizarre, représentée par une mélodie brillante, animée, évidente, comme la sensation qui l'a dictée. Dans Rossini, tout est arrêté, défini, saillant. Le vague, le vaporeux, l'aérien, qui semblent appartenir plus particulièrement à la nature de la musique, ont cédé la place à un style acéré, enflé, tranchant, d'une expression musicale fortement prononcée, matérialisée. Vous croiriez les mélodies rossiniennes sculptées en bas-relief, vous croiriez qu'elles sont émanées de la fantaisie de l'artiste, sous un ciel d'été, à Naples, à midi, quand le soleil brûle tout de ses rayons, quand il frappe verticalement et que les corps n'ont plus d'ombre : c'est une musique sans ombre, sans mystère, sans demi-jour. Elle exprime des passions tranchées et énergiques : la colère, la douleur, l'amour, la vengeance, la joie, le désespoir — et toutes — mais définies de telle manière, que l'ame de celui qui entend est entièrement passive, subjuguée, entraînée. Vous y chercheriez vainement les gradations de sentimens intermédiaires, ou vous en trouverez bien peu : pas le moindre parfum de ce monde invisible qui nous environne. Souvent l'instrumentation indique bien comme un écho de cet univers caché, et il semble qu'elle entrevoie l'infini ; mais presque toujours elle rétrograde et s'*individualise*, et redevient elle-même, et retourne à la mélodie. Rossini et l'école italienne, dont il a résumé et fondu en un seul les différens essais, les différens systèmes, représentent l'*homme* sans dieu, les forces *individuelles* non harmonisées par une loi suprême gravitant vers un centre commun, soutenues par une foi éternelle.

La musique allemande procède par une toute autre voie : c'est le dieu sans l'homme, son image sur la terre, créature active et progressive, appelée à développer la pensée dont le monde est le symbole. Il y a ici le temple, la religion, l'autel et l'encens ; mais l'adorateur et le prêtre manquent. Har-

(1) Il la dépassa par fois : il la dépassa peut-être dans le *Moïse*, la dépassa peut-être dans le troisième acte d'*Otello*, travail divin, appartenant entièrement, par la haute expression dramatique, par le souffle de fatalité qui y transpire, par la merveilleuse unité d'inspiration, à l'époque nouvelle. Mais je parle du genre, je parle de la pensée prédominante, non pas d'une scène, ni d'un acte, mais des ouvrages entiers de Rossini. Certes, Rossini a pressenti la musique sociale, le drame musical à venir. Où est le génie qui, placé aux dernières limites d'une époque, ne reflète pas les rayons de celle qui va se lever ? ne présente pas le secret de l'époque à venir ? Mais entre le pressentiment et le sentiment, entre deviner instinctivement une époque et la créer, il y a la même différence qu'entre la réalité et l'espérance.

monique au plus haut degré, elle représente la pensée sociale, la conception générale, l'*idée*, mais sans l'individualité qui la traduise, qui la mette en action, qui développe la conception dans ses différentes applications, et qui symbolise l'idée. Le *moi* y est perdu. L'ame y vit, mais d'une vie qui n'est pas de ce monde. Comme dans les rêves, lorsque les sens se taisent et que l'esprit s'incline sur un monde nouveau, où tout est plus léger, le mouvement plus rapide, où toutes les images nagent dans l'infini, la musique allemande endort les instincts et les forces de la matière, et emporte les ames à travers des plaines immenses, mais qu'un souvenir faible, incertain, éloigné, vous représente comme si vous les aviez entrevues par avance dans les premières visions de l'enfance, entre les caresses maternelles, jusqu'à ce que le bruit, les joies et les douleurs de la terre disparaissent tout-à-fait. C'est une musique souverainement élégiaque, musique de souvenirs, de désirs, d'espérances mélancoliques, de tristesse, que des lèvres humaines ne peuvent soulager. Musique d'anges qui ont perdu le ciel, et errent à ses portes. Sa patrie est l'infini; elle y aspire incessamment; comme la poésie du nord—du moins lorsqu'elle n'est pas détournée par des influences d'écoles étrangères, et conserve sa nature primitive —la musique allemande parcourt légère, vaporeuse, les campagnes terrestres, mais les yeux tournés vers le ciel : vous diriez qu'elle ne pose son pied sur la terre que pour se lancer. Vous la croiriez une enfant née pour le sourire, mais qui n'a pas trouvé un sourire qui réponde au sien — l'ame remplie d'amour, mais qui n'a point trouvé parmi les choses mortelles un objet digne d'être aimé; et elle rêve un autre ciel, un autre univers qui renferme une autre forme, la forme de l'être qui répondra à son amour, à son sourire de vierge, et qu'elle adore sans le connaître. Et cette forme, ce type de beauté immortelle paraît et reparaît de temps en temps dans la musique allemande, mais fantastique, indéterminée; beauté presque idéale, dont le crayon n'a fait qu'indiquer les contours: c'est une mélodie courte, timide, grave, et pendant que la mélodie italienne définit, épuise et vous impose un sentiment; la musique allemande le montre voilé, mystérieux, tel qu'il suffise pour que vous en gardiez le souvenir et que vous éprouviez le besoin de récréer, de recomposer par vous-même cette image. L'une vous traîne de force jusqu'aux derniers termes de la passion, l'autre vous montre le chemin et tout près du but. La musique allemande est musique de transition, musique profondément religieuse; mais d'une religion sans symbole; ainsi rien d'une foi active et qui se traduit en faits; pas de martyre, pas de conquêtes; elle vous entoure d'une chaîne de gradations artistement unies; vous trempe dans des flots d'harmonie qui, vous berçant, soulèvent et réveillent votre cœur; excite la fantaisie et toutes les facultés..... mais à quoi bon? A peine la musique se tait, vous retombez dans le monde de la réalité, dans la vie prosaïque qui nous environne de toutes parts, avec la conscience d'un autre monde que vous apercevez de loin, avec l'intime conviction d'avoir touché aux premiers mystères d'une grande initiation, qui n'a fait que commencer pour vous, sans que vous vous sentiez plus fort qu'auparavant contre les coups de la destinée. La musique italienne manque de l'idée qui sanctifie toute entreprise; de la pensée morale qui ravive les forces de l'esprit, du baptême d'une sainte mission. La musique allemande manque de l'énergie pour l'accomplir, de l'instrument matériel de la conquête; c'est la manifestation de la mission qui lui manque, non pas le sentiment. La musique italienne se dessèche dans le matérialisme. La musique allemande se consume dans le mysticisme.

Voilà comment procèdent les deux écoles divisées, jalouses, rivales. L'une est l'école du nord, l'autre du midi. Et la musique que nous présentons, la musique européenne, on ne l'aura que lorsque les deux écoles, fondues en une seule, marcheront à un but social, lorsque les deux élémens qui aujourd'hui forment deux mondes, identifiés dans la conscience de l'unité, se réuniront pour en animer un seul, lorsque la foi qui distingue l'école germanique, sanctifiera la puissance d'action qui frémit dans l'école italienne, lorsque l'expression musicale résumera les deux termes fondamentaux : *l'individualité* et la *pensée universelle*; *Dieu* et *l'homme*.

Un Italien.

CONCERT DE MM. OSBORNE ET BENEDICT.

M. Osborne donne tous les ans à la fin de l'hiver une soirée musicale, où se presse d'ordinaire ce que la *fashion* compte à Paris de plus élégant. La vaste salle de la rue Chantereine, suffit à peine en pareil cas à contenir l'auditoire, et chaque apparition du pianiste Irlandais est pour lui l'occasion d'un nouveau succès. Il ne faut pas croire que l'esprit de nationalité soit cause de cet empressement; loin de là, il est facile de voir que les Français qui l'applaudissent, sont en nombre au moins aussi grand que les Dilettanti d'outre-mer. M. Osborne possède un des plus heureux talens que nous connaissions; son jeu est fin et surtout distingué; il est prudent dans la difficulté, et n'aventure jamais rien dont il ne soit parfaitement sûr; aussi, réussit-il constamment dans les traits, tant par la clarté avec laquelle il sait les rendre, même dans la plus grande rapidité, que par la tournure, toujours plus ou moins originale que leur donne sa manière de phraser.

Ses compositions, en outre, ont le feu et la grace brillante de l'esprit Irlandais; sans sortir des limites où se meuvent la plupart des compositeurs d'un certain ordre, sans rien tenter de bien hardi, il sait imprimer à ses œuvres un cachet de bon ton qui attire l'attention et empêche de les confondre avec la foule de celles que nous voyons éclore chaque jour. Le duo de piano et violon sur un thème de Paccini, par lequel se terminait la séance, a été couvert d'applaudissemens, il est vrai de dire que la manière entraînante avec laquelle l'auteur et M. Ernst l'ont rendu, doit être comptée pour beaucoup dans son succès. M. Ernst avait déjà dès la première partie du concert, obtenu sa large part des mêmes suffrages, dans un solo de violon de sa composition. Ce jeune homme possède un talent éminent, dont l'accroissement continu depuis quelques années, fait augurer pour lui le plus brillant avenir. On lui reprochait avec raison l'année dernière un défaut de tenue qui, sans nuire précisément à la qualité de son instrument, répandait au moins sur l'ensemble de l'exécution du virtuose une certaine gène, une raideur dont il ne pouvait que gagner à se défaire; nous avons été à même d'observer dernièrement que ce défaut était sensiblement diminué. M. Hüner a chanté avec goût plusieurs morceaux de Wéber, Schubert et Grisar, et le solo de cor de M. Lewy a étonné l'auditoire par la prodigieuse habileté avec laquelle l'artiste Viennois se joue des plus grandes difficultés de cet instrument. Il n'y a sorte de contrastes, d'effets, de demi-teinte et de clair-obscur qu'il ne produise; et sa manière de chanter est d'une grande expression. Malheureusement, nous avons eu encore cette fois comme si souvent, à déplorer le mauvais choix du morceau dans lequel M. Lewy se faisait entendre; le style et la forme en étaient tels, qu'il ne fallait rien moins qu'un talent d'exécution du premier ordre pour le faire applaudir comme il l'a été.

Peu de temps auparavant M. Bénédict avait donné dans les salons de MM. Pleyel, un concert auquel nous n'avons malheureusement pas pu assister, mais dont le retentissement a été grand. M. Urhan y a joué un solo de Viole d'Amour, avec son talent et son succès ordinaires. Nous avons eu depuis, l'occasion d'entendre exécuter par M. Bénédict, la composition nouvelle vers laquelle avait dû naturellement se porter dans cette séance, l'attention de l'assemblée. C'est une grande fantaisie pour piano seul sur le sujet le plus propre à inspirer comme aussi à écraser un compositeur; il s'agit du Faust de Goëthe. M. Bénédict, harmoniste habile, pianiste puissant, élève en outre de la grande école de Wéber, nous semble avoir franchement abordé et heureusement vaincu les principales difficultés de son vaste sujet. Peut-être le cadre qu'il s'est imposé (un seul morceau) est-il trop étroit, et le désir d'y faire entrer trop de choses a-t-il amené dans certaines parties un peu d'encombrement. L'ouvrage gagnerait à être réduit dans ses proportions et la beauté des principaux traits du tableau ressortirait avec bien plus d'avantages, si celles-ci se présentaient dégagés des détails minutieux qui les entourent. Mais en somme, c'est une œuvre de haute portée qui fait le plus grand honneur à M. Bénédict; la péroraison surtout où l'auteur a reproduit avec tant de bonheur la joie extatique des phalanges célestes accueillant par des chants de triomphe la nouvelle du salut de Marguerite, est d'une rare magnificence. Mélodies, harmonie, et dessins d'accompagnemens, tout y est grand, neuf et vraiment poétique; cela remue profondément, raison de plus, ce me semble, pour ne pas retarder.

Ce beau dénouement au point de n'en pouvoir étaler la pompe, que devant un auditeur déjà fatigué et par conséquent incapable de l'apprécier

comme il le mérite. C'est un sacrifice de quelques pages, auquel l'auteur devrait se soumettre d'autant plus volontiers, que les détails caractéristiques dans lesquels il est entré, nécessiteraient toutes les ressources de l'orchestre, et ne sont qu'à peine perceptibles sur le piano.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** Madame Malibran (maintenant de Bériot) est, comme tous les talens supérieurs, disposée à rendre justice à ce qui leur ressemble. Lundi dernier, après avoir assisté à la représentation des *Huguenots*, elle est allée sur le théâtre, avec une admiration vivement sentie, embrasser mademoiselle Falcon et la *remercier*, telle fut son expression, du plaisir qu'elle lui avait fait. Nourrit a eu sa belle part dans les éloges de cette grande tragédienne, qui semblait heureuse de devoir à nos deux artistes français ces jouissances d'enthousiasme qu'elle est si habituée à inspirer elle-même, et qu'elle fera bientôt éprouver aux Anglais, car elle vient de partir pour Londres, où elle est appelée par un engagement avec le directeur du théâtre de Drury-Lane.

*** La mise en scène du *Diable boiteux* est déjà parvenue au troisième acte. Ce ballet, qu'on monte avec tant d'activité, sera tenu prêt, comme un corps de réserve, pour *donner* en cas d'accidens ; autrement on ne peut prévoir jusqu'où l'ajournerait le succès de *fanatisme* des *Huguenots*.

*** Mardi dernier, 29 mars, à quatre heures, a été célébré dans la mairie du deuxième arrondissement, le mariage de madame Malibran, avec le célèbre violon Belge, M. de Bériot. Cette grande cantatrice, dont quelques petits journaux se faisaient nagnère un plaisir de calomnier le noble caractère, par des contes forgés à plaisir sur sa prétendue avarice, a donné le plus beau de tous les démentis à ces inventions absurdes. Elle a remis à M. le maire, qui venait de prononcer son union, une somme de 1000 fr., pour les pauvres de son arrondissement. Ce trait de générosité, au moment même d'un acte d'où dépend le bonheur de toute la vie, rappelle l'anecdote fameuse d'un amant qui jeta sa bague dans le bosquet où il avait eu un rendez-vous avec sa maîtresse, disant qu'il voulait qu'un autre trouvât aussi du bonheur dans le même lieu où il venait d'être si heureux !

*** La première représentation de l'opéra comique en trois actes, de MM. Scribe et Auber, est fixée au 7 avril.

*** Madame Damoreau a, par son engagement, un congé de deux mois, qu'il est question de couper par la moitié. Elle partirait au 1er mai pour un mois, et prendrait le second plus tard.

*** Madame Rifaut a obtenu un congé d'un mois pour se remettre de la fatigue qui ne lui a pas été épargnée depuis un an que le poids d'une partie du répertoire repose sur elle, et qu'elle y a joint la création d'un assez grand nombre de rôles nouveaux.

*** Un jeune élève du Conservatoire, Fleury, a débuté dans l'emploi des ténors à l'Opéra-Comique. Il a joué successivement deux rôles de l'ancien répertoire, dits *Ellevion* : Blinval, du *Prisonnier*, et Saint-Ange, d'*Une Heure de Mariage*. Sa voix, encore imparfaitement posée, ne manque ni de facilité ni de grace. Son jeu atteste, ou l'émotion d'un début, ou l'inexpérience d'un débutant ; mais le travail et le temps sont deux grands maîtres, et le premier peut même quelquefois servir à dispenser de l'autre. C'est surtout lorsque ce jeune artiste abordera la musique moderne qu'on pourra asseoir sur lui un jugement définitif.

*** L'ouvrage que M. Monpou s'est engagé à faire immédiatement pour Madame Damoreau, a pour titre : Sainte-Cécile.

*** La représentation au bénéfice de madame Boulanger avait rempli la salle de l'Odéon, étonnée cette fois de se trouver trop étroite pour son public. La bénéficiaire a joué *Ma tante Aurore* avec la verve et l'esprit qu'on lui connaît. Madame Damoreau a été très-applaudie dans la romance fameuse des *Nozze di Figaro*, *Mon cœur soupire*, qu'elle avait substitué dans son rôle de Chérubin au vieux pont-neuf : *J'avais une marraine*. On porte au chiffre élevé de 7,000 francs la recette de cette représentation.

*** On parle d'un ouvrage nouveau, pour madame Damoreau, en deux actes, et dont la musique serait composée par M. Halévy. Nous désirerions, dans l'intérêt du théâtre et du compositeur, que cet ouvrage fût transformé en trois actes, cadre qui convient mieux au goût des dilettanti.

*** Aujourd'hui sera donné, dans la salle du Conservatoire, au bénéfice d'un artiste malheureux, un concert où l'on entendra plusieurs artistes distingués.

*** Le concert de M. A. Panseron, que nous avons annoncé aura lieu mardi 5 avril, à l'Hôtel-de-Ville ; M. Charles Schunke, célèbre pianiste de la reine, y fera entendre une grande fantaisie brillante sur des motifs des *Huguenots*, de Meyerbeer. D'avance on dit beaucoup de bien de cette nouvelle composition.

*** Dans la semaine qui vient de s'écouler, le jury d'examen de l'Académie royale de musique, a procédé à l'audition de trois aspirans aux débuts. Mademoiselle Cayot, que nous avons vue sur plusieurs scènes du Vaudeville, et qui, suivant l'exemple de madame Méric-Lalande, veut s'élever jusqu'à l'opéra, a chanté plusieurs morceaux du premier acte du *Comte Ory*. Deux jeunes gens, un ténor nommé Ragonneau et une basse-taille, se sont fait entendre dans le duo et dans le trio de *Guillaume Tell* : nous ferons connaître la décision de l'aréopage, qui était formé par nos premiers compositeurs.

*** Meyerhofer, facteur de pianos et mécanicien, à Utrecht, vient d'inventer un pupitre à musique, dont le mécanisme, au moyen d'une simple pression du pied sur un ressort, fait tourner chacun des feuillets, dont l'exécutant a joué les notes. L'auteur de cet instrument ingénieux a obtenu un brevet d'invention du gouvernement.

*** Demain, à l'Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean, M. Filippa, élève de Paganini, doit, dans un concert vocal et instrumental, improviser des variations sur un thème donné séance tenante.

*** Le concert donné par madame Albertazzi, dans le foyer de la salle Ventadour, a eu un résultat très-satisfaisant pour cette cantatrice, qui a enlevé les suffrages dans un air italien avec variations.

*** Les droits des auteurs dramatiques, pendant l'année 1835, se sont élevés à la somme de 700,000 francs, tant à Paris que dans la province. Il y a eu augmentation de cent mille francs sur les droits de l'année précédente.

*** L'Académie des Arts, de Berlin, vient de se recruter de trois notabilités musicales, dont l'une a puissamment contribué à la gloire et aux progrès de l'art. Elle a, sur la proposition de M. Spontini, élu, le 27 février, en assemblée générale de toutes les sections, nommé membres ordinaires étrangers : MM. Cherubini, à Paris ; Baïni, maître de la chapelle sixtine à Saint-Pierre de Rome ; Basili, directeur du Conservatoire de musique de Milan.

*** Madame Pouillay, qui l'année dernière, pendant un court séjour à Paris, a saisi l'occasion de jouer à l'improviste le rôle d'Isabelle dans *Robert le Diable*, vient de quitter Bordeaux où elle était engagée, par suite de quelques difficultés avec M. Robillon, le directeur du théâtre de cette ville ; elle est de retour dans la capitale.

*** M. Thalberg, donnera incessamment un grand concert au théâtre Italien. Il y fera entendre un grand morceau très-brillant, de sa composition sur des motifs des *Huguenots*, de Meyerbeer.

*** Un opéra nouveau de Marschner : *Le château au pied de l'Etna*, a fait fiasco à Leipzig.

PRIME DE 75,000 FRANCS.

(Un billet de prime avec l'achat de musique, de chaque somme de 5 fr., chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.)

LES TIRAGES DES PRIMES AURONT LIEU, SAVOIR :

Le 15 avril prochain, CINQ MILLE FRANCS ; le 30 avril prochain, CINQ MILLE FRANCS ; enfin le 31 mai prochain, TRENTE CINQ MILLE FRANCS.

Les numeros sortis le 31 mars sont :

Série 160	Numéro 704	2,000 francs.	
121	616	500	
57	324	500	
97	193	500	
39	656	500	
64	943	500	
235	663	500	

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 15.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 AVRIL 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — L'Anémocorde; par M. G.-E. Anders. — Du Conservatoire de musique de Genève; par M. Bloc. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

L'ANÉMOCORDE.

Si c'est le hasard qui fait les découvertes, c'est encore le hasard qui le plus souvent détermine leur bonne ou mauvaise destinée. Les choses pas plus que les hommes ne naissent toujours viables; combien de bonnes créations, pour n'avoir pas surgi dans les conditions nécessaires, sont rentrées dans le néant, léguant l'oubli à l'invention, et la ruine à l'inventeur.

Et puis, après de longs intervalles, les mêmes découvertes reparaissent dans des temps meilleurs; et là où les premiers ont échoué, les seconds trouvent gloire et fortune.

N'est-ce pas alors à la critique à réparer les torts du hasard envers le mérite méconnu, et à indemniser au moins la mémoire de ceux dont on ne peut malheureusement dédommager la personne?

Cependant, tout en rétablissant l'ordre légitime, il faut se garder d'une préoccupation injuste, et ne pas confondre dans l'accusation de plagiat tous ceux qui ont contre eux des présomptions de postériorité; car quelquefois le second inventeur a ignoré les antécédens, et se trouve par le fait tout aussi créateur que le premier. Aussi, doit-on souvent se borner à rapporter à qui de droit l'honneur de la priorité, sans rien statuer au fond sur le mérite imaginatif de chacun.

C'est ainsi qu'à l'occasion du *violon éolique* (1), je me suis borné à avancer que ce n'est pas un nouveau mode de production du son, que de faire résonner une corde au moyen d'un courant d'air. J'ai rappelé, à ce sujet, l'*anémocorde* de Schnell. Aujourd'hui, je vais donner une note plus détaillée sur cet instrument, et l'histoire de l'inventeur se liant à celle de l'invention, je commencerai par une notice biographique qui n'est pas sans intérêt.

Jean-Jacques Schnell naquit, en 1740, à Vaihingen, dans le duché de Wurtemberg. Voué par son père à la profession de menuisier, il fit l'apprentissage de ce métier; mais se sentant bientôt une vocation plus élevée, il entra chez un facteur d'orgues qui l'ini-

(1) Voir le numéro 10 de la *Gazette musicale*.

tia dans son art. Quelques années après, il sortit de ses ateliers avec la réputation d'un ouvrier très-habile; il travailla chez plusieurs facteurs, et passa enfin en Hollande, où il resta six ans chez Van Dilken, alors l'un des plus célèbres facteurs de ce pays.

Maître de tous les procédés de son art, et désirant sortir de l'état de simple ouvrier, pour travailler à sa propre gloire et à sa propre fortune, il se dirigea vers la France. Ce fut en 1777 qu'il arriva à Paris, où il se fixa, en établissant pour son compte une fabrique d'instrumens. Son établissement devint bientôt considérable; les clavecins sortis de ses ateliers eurent du succès, et il put à peine suffire aux demandes des amateurs. Il obtint enfin le droit de bourgeoisie, et un brevet de facteur de son altesse le comte d'Artois.

Non content d'occuper une place honorable parmi ses confrères, et d'égaler les plus habiles d'entre eux, Schnell brûlait de se faire une position plus haute, et d'attacher son nom à quelque instrument de son invention. Le hasard lui vint en aide. Un jour, il avait accroché ou suspendu en l'air une harpe. Il n'y songeait plus, lorsque tout-à-coup son oreille fut frappée de sons étrangement modulés, qui partaient de cet instrument. Un courant d'air s'étant établi dans la chambre, le vent avait fait résonner les cordes. On sait qu'un accident semblable a donné la première idée de la *Harpe-Eolienne*. Il en vint aussitôt à l'esprit de Schnell une autre digne d'un génie inventeur. Ces sons, se dit-il, produits au hasard, et suivant le caprice de la nature, ne pourrait-on pas les produire, par un mécanisme particulier, volontairement et au gré de l'exécutant? L'idée était simple, et bientôt l'instrument exista dans la tête de Schnell; mais les détails qui se compliquaient, présentèrent des difficultés, et il fallut toute la persévérance du facteur allemand pour les surmonter. Ce ne fut qu'au bout de quatre ans qu'il parvint à terminer son instrument, après beaucoup d'essais et d'expériences. Il le nomma *Anémocorde*, voulant désigner un instrument, dont les cordes sont mises en vibration par le vent.

Ce fut en 1789 qu'il soumit son invention au public. La curiosité, piquée par l'annonce d'une nouveauté de ce genre, lui amena la foule des amateurs, des musiciens et des savans. On raconte que Beaumarchais fut si enchanté de la suavité du son, qu'il resta devant l'instrument plus de quatre heures, plongé dans une extase rêveuse, dont il se réveilla, en s'apercevant qu'il n'avait pas dîné. L'Académie, après avoir fait examiner l'instrument par quelques-uns de ses membres, témoigna à l'inventeur sa satisfaction.

La reine Marie-Antoinette aimait la musique et protégeait les musiciens. Un nouvel instrument dont tout Paris parlait alors, devait attirer son attention. Elle résolut de l'acheter; mais voulant récompenser l'inventeur avec une munificence vraiment royale, et se trouvant momentanément gênée, elle se vit obligée de différer l'achat. Elle fit dire à Schnell de lui garder son instrument, promettant de le prendre aussitôt que des circonstances plus favorables le lui permettraient, et fixant le prix à la somme de 100,000 francs, non compris une gratification de 50,000 fr.

Cent cinquante mille francs! Jolie fortune d'artiste! Jugez de la joie de Schnell et de ses espérances d'avenir. Car la reine jouant de l'*anémocorde*, l'instrument sera de mode infailliblement; les dames de la cour, les duchesses, les marquises, toutes les personnes riches enfin, voudront l'avoir, il y aura plus de commandes qu'il ne sera en état de fabriquer d'instrumens. Les prix nécessairement s'en ressentiront, et dans dix ans il ne peut manquer d'être au moins millionnaire....

Illusions!... Hélas! la révolution, se développant de plus en plus, vint bouleverser les calculs du pauvre facteur, et chasser des têtes royales le souvenir de l'*anémocorde*. Marie-Antoinette eut vraiment bien d'autres soucis que celui de contenter notre artiste.

Cependant un riche anglais se présenta chez Schnell, et lui fit des offres avantageuses. Schnell ferait avec son instrument, aux frais de l'Anglais, le voyage de Londres. Là l'instrument serait exposé et montré pour de l'argent pendant quatre semaines. Pour chaque semaine, l'Anglais lui garantissait une recette de 1000 guinées, s'engageant à compléter de sa bourse ce qui manquerait à cette somme. Au bout de ces quatre semaines, l'instrument deviendrait la propriété de l'Anglais, moyennant une autre somme de 18,000 livres.

Schnell fut séduit; mais croyant sa parole engagée, et influencé par les conseils de hauts personnages, qui affirmaient que bientôt les affaires de l'état prendraient une tournure favorable pour le château, il

se décida à garder son instrument, et refusa net les offres de mylord. Celui-ci partit pour Londres. Trois jours après, eut lieu la fuite du roi à Varennes. On sait ce qui s'ensuivit.

Voilà donc Schnell livré aux regrets et au désespoir; mais des malheurs plus graves l'attendaient encore. La terreur, cherchant partout d'innombrables victimes, ne l'oublia pas. Il était muni du brevet de facteur royal de la cour, ce fut une raison suffisante pour l'accuser de royalisme, et le jeter au cachot. Il allait périr sur l'échafaud, lorsque des démarches de sa femme parvinrent à le rendre à la liberté.

Schnell quitta la France, trop heureux encore de pouvoir emporter son instrument, et retourna dans sa patrie. En 1795, il arriva à Ludwigsbourg, où il se fixa comme facteur de pianos, en recommençant, seul et modestement, une carrière qu'il avait parcourue avec un éclatant succès.

La petite ville ne pouvait lui offrir que peu de ressources. Espérant améliorer sa position par la vente de l'anémocorde, il entreprit un voyage et arriva, en 1799, à Vienne en Autriche, où son instrument trouva beaucoup d'admirateurs, mais point de chalands.

Je ne sais, s'il retourna chez lui, ou s'il se fixa dans la capitale de l'Autriche. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1811, au mois d'avril, son anémocorde y paraît de nouveau dans un grand concert que Schnell donna à cet effet. Cette fois, ce fut le célèbre Hummel qui en toucha et qui, par une admirable improvisation, fit valoir toutes les ressources de l'instrument.

Depuis lors, plus de nouvelles ni de l'anémocorde, ni de son inventeur.

Si maintenant on voulait connaître la construction de l'instrument, je n'oserais promettre de satisfaire complètement la curiosité du lecteur. Les détails du mécanisme intérieur n'ont pas été rendus publics. L'inventeur, tout en montrant son instrument, en garda soigneusement le secret. Ce qu'on en a su, le voici :

Il y avait trois cordes pour chaque touche du clavier, et l'étendue de ce dernier était de cinq octaves. Le vent, fourni par deux soufflets, se distribuait dans des tubes métalliques, dont l'extrémité aboutissait aux cordes. Des soupapes d'une construction particulière s'ouvraient lorsqu'on pressait les touches; et alors, le vent poussé vers les cordes, mettait celles-ci en vibration. Il y avait en outre, quatre registres placés au-dessous du clavier, pour modifier la force du vent, et pour produire le *crescendo* et *decrescendo*, que l'on dit avoir été d'un effet surprenant. Quant à la construction de tout ce mécanisme intérieur, les détails en sont restés complètement inconnus.

A l'extérieur l'anémocorde présentait un carré long, de la profondeur de 7 pieds sur une largeur de 3, et une hauteur de 4 et demi. L'instrument était d'un poids considérable, à cause du métal qui était entré dans la construction. Selon le dire de Schnell, il contenait plus de 300 livres de laiton, employé à la confection des tubes, dont il a été question plus haut.

Les personnes qui ont entendu l'instrument de Schnell, s'accordent à lui reconnaître une rare suavité de son. Dans le *pianissimo*, c'était réellement des sons aériens arrivant à l'oreille comme de loin, on ne savait d'où, et qui n'avaient rien d'analogue aux sons d'instrumens connus. C'était le souffle d'un zéphir; puis le son se renforçait et montait à un degré de force surprenante. Seulement, les touches ne parlant pas avec rapidité, il fallait renoncer aux *allegros*, et se borner à des mouvemens très modérés. L'adagio et l'andante, c'était là le domaine de l'anémocorde. On aurait tort de lui en faire un reproche. Chaque instrument a ses qualités particulières, et c'est méconnaître sa nature que d'en exiger celles qui ne sauraient lui convenir.

Dans une composition toute nouvelle, un artiste célèbre a voulu faire accompagner un morceau de chant par les sons d'une harpe-éolienne; l'idée, j'en conviens, est originale; mais, la véritable harpe écolienne ne pouvant s'employer à cet effet, il a dû se borner à une imitation plus ou moins heureuse, en essayant de faire rendre au piano les étranges modulations de l'instrument aérien. Toutefois, l'accompagnateur, quelque habile qu'il soit, a beau faire; ce n'est toujours qu'un piano que l'on entend.

Si l'Anémocorde existait encore, l'instrument imitateur eût été tout trouvé, et M. Urhan, n'en doutons pas, se fût empressé de le choisir pour l'accompagnement de ses *auditions*.

G.-E. Anders.

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

DE GENÈVE.

Un conservatoire vient de se former à Genève sous la direction de M. Bloc, l'ex-chef d'orchestre de l'Odéon, dont l'habileté ne fut pas d'une médiocre importance dans les derniers temps de l'existence de ce théâtre. Violoniste habile, M. Bloc possède en outre une autre qualité, malheureusement plus rare qu'on ne pense parmi les musiciens, c'est l'amour de son art. Il en donne en ce moment la preuve par les travaux auxquels il se livre pour l'éducation musicale des Genevois, et la persévérance avec laquelle il combat chaque jour les difficultés inhérentes à sa louable et belle entreprise. Tout semble prouver que ses efforts seront avant peu couronnés du plus brillant succès. M. Listz, qui habite Genève en ce moment, s'est joint à lui avec l'ardeur qu'on lui connaît pour tout ce qui est réellement beau et utile. L'influence de son nom et celle plus grande encore de son immense talent, ne peuvent manquer de hâter la marche progressive d'un établissement, dont les premiers mois d'existence ont déjà donné des résultats fort remarquables. Nous trouvons la preuve de la rapidité avec laquelle l'institution se développe en se cousolidant, dans une lettre malheureusement trop courte, que nous adresse M. Bloc. La voici.

Monsieur,

Je m'empresse, selon votre désir, de vous transmettre quelques renseignemens sur notre conservatoire; j'ose espérer qu'ils ne seront pas absolument dépourvus d'intérêt pour vos lecteurs.

Le comité s'est réuni mercredi dernier, pour la première fois depuis l'ouverture des classes; un mois s'était écoulé depuis cette époque. Je pouvais déjà donner des détails sur la marche et les progrès de l'institution; je vais vous répéter à peu près ce que j'ai dit à ces Messieurs.

Les maîtres ont tous été d'une exactitude parfaite, tous montrent beaucoup de zèle, espérons que cela durera. Les classes de piano ont fait des progrès remarquables, grace à l'habile direction qui leur a été donnée par le célèbre pianiste qui est à la tête de cet enseignement. Nous pouvons dire qu'une belle école de piano est fondée à Genève et qu'elle porte déjà ses fruits. La classe de violon qui ne comptait que cinq élèves en débutant, est complète aujourd'hui. Quelques-uns des élèves donnent de belles espérances, les autres classes instrumentales ne sont pas complètes. J'ai fait annoncer dans les journaux que les inscriptions restaient ouvertes jusqu'à ce qu'elles aient atteint le nombre voulu par le règlement. La classe de chant marche bien, il y a déjà progrès, mais d'une manière moins remarquable que dans celle de piano; la classe des hommes qui n'avait en débutant que trois élèves, en a sept aujourd'hui; celle des dames était complète depuis l'ouverture.

J'arrive à notre grande école de solfége :

La première classe des dames va très-bien, elle est composée de 80 personnes. Nous avons appris la théorie en un mois, depuis cinq leçons nous avons commencé le solfége, ces dames y mettent beaucoup de zèle et d'exactitude, déjà nous avons obtenu ce qu'on n'a pu obtenir jusqu'à ce jour à Genève, de l'énergie et des nuances. Quoique nous ne chantions encore que la gamme, j'ai tenu à ce qu'elles apprennent à chanter, en même temps qu'elles solfient et qu'elles chantent les mêmes exemples avec les nuances de piano et de forte. La première classe des messieurs est un peu moins nombreuse que celle des dames, ils en sont à peu près au même point et montrent aussi beaucoup de zèle; mais une classe qui est certainement extraordinaire, c'est celle des jeunes filles; il faut assister aux leçons pour comprendre quelle belle organisation existe dans la tête de ces petits êtres. Nous en sommes encore à la théorie, mais elles comprennent et me rendent admirablement compte de tout ce que je leur ai expliqué. Je ne vous citerai qu'un seul exemple : elles transposent à livre ouvert la musique écrite sur la clef de sol, dans toutes les autres clefs usitées, et même celles qui ne sont pas employées dans la musique moderne. C'est étonnant d'être arrivé à ce point en si peu de temps; malheureusement, autant les jeunes filles sont attentives et studieuses, autant les jeunes garçons sont indisciplinés et distraits. J'ai menacé ceux qui ne faisaient pas de progrès de les renvoyer; si cette menace ne produit pas d'effet, je crois que je serai réduit à en renvoyer quelques-uns, qui empêchent les autres d'aller en avant.

Quelques-uns des membres du comité d'inspection sont venus confirmer mon rapport, et ont accordé les plus grands éloges aux maîtres de piano, le jeune Herrmann compris.

Je ne parle pas de M. Listz, j'aurais trop à dire; son zèle et son désintéressement sont au-dessus de toute louange.

En résumé, les classes marchent mieux que je n'osais l'espérer. Ce que je redoutais le plus, c'était de voir, dès le premier mois, la désertion dans les classes si nombreuses du solfége; heureusement, cela n'est pas encore arrivé; si nous pouvons atteindre la fin du premier semestre avec tous nos élèves, la partie est gagnée. Dès le deuxième semestre nous exécuterons des chœurs à plusieurs voix; alors, ce que l'étude du solfége a d'aride sera passé: j'aurai l'honneur de vous adresser alors de nouveaux détails plus étendus.

Agréez, etc.

Bloc.

REVUE CRITIQUE.

Scène de la Reine Edwige, pour grand orchestre; Concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre; Variations sur un thême des Puritains; par A. Sowinski.

Ces trois ouvrages que l'auteur a fait entendre à son concert de l'Hôtel-de-Ville ont obtenu un succès brillant et mérité. Celui à grand orchestre (*La Scène de la reine Edwige*), instrumenté avec habileté, et d'une conception chaleureuse, a ouvert avec éclat la séance. Le concerto de piano qui l'a suivi, a été exécuté avec une énergie et une habileté de doigté, qui nous a fait observer, avec plaisir, que M. Sowinski n'est pas de ceux qui s'endorment au premier relais de leurs succès, et qu'il cherche chaque année à ajouter de nouveaux élémens aux siens; aussi, son jeu, porté au plus haut degré de vigueur et de pureté, atteste de la constance de ses travaux.

Le premier tutti de ce concerto, en sol mineur, renferme les principaux motifs qui y sont annoncés sans développement. L'instrumentation et le plan de ce tutti accusent l'habilité du compositeur. Le *canto di mezzo* en si *b* majeur accompagné d'une basse continue, est redit par le piano. L'effet mélancolique de sol mineur, soutenu par les instrumens à vent, les notes fa et la *b* trainées par les basses et les trombonnes, sont interrompues d'une manière énergique par les accords vigoureux qui nous annoncent le solo de piano, remarquable par une foule de passages brillans et gracieux. Le tutti qui le suit et la travail qui précède la rentrée du motif, est d'une bonne facture, ainsi que celui qui précède le troisième solo, dont l'harmonie est un peu recherchée, mais où l'on trouve de la chaleur et du mouvement. Nous regrettons que l'amour du compositeur pour son orchestre, l'entraîne souvent à lui confier un trop grand nombre de détails, qui distraient de l'attention que l'on doit au pianiste, et nuisent à l'effet des solo, qui doivent s'élever sans entraves, et dominer tout le reste.

Le larghetto religioso, en mi *b*, est préparé par une prière, que chantent les bassons et les hautbois. Le piano fait entendre ensuite un chant en six-huit, d'une mélancolie douce et vague. Une entrée énergique de basse fait diversion, mais le piano ramène bientôt à son motif. Un passage de basse à l'unisson et le morendo final sont bien amenés, disposés avec art et d'un bel effet.

Le rondo, d'une couleur plus prononcée, porte une légère teinte de la musique du pays (l'auteur est polonais); le motif en est d'une heureuse vivacité; une suite de septièmes, ainsi qu'une gamme chromatique en tierce, en rendent le début brillant. Une mazurk de l'auteur, devenue populaire, y est intercallée avec bonheur. Malgré quelques longueurs, comme le passage en mi *b*, et quelques modulations surabondantes et trop développées, ce morceau, coupé avantageusement, et traité d'une manière remarquable, a été écouté avec un vif intérêt.

Les variations de piano sur la marche des *Puritains*, forment un morceau brillant d'une immense difficulté, que M. Sowinski a exécuté avec une vélocité de doigts étonnante.

Morceaux de salon. Deux nocturnes pour le violon, avec accompagnemeut de piano; par H. W. Ernst.

Ces deux morceaux, qui se distinguent par un chant noble et senti, et dont nous avons entendu le premier avec tant de plaisir, par l'auteur, dans le concert de M. Osborne, forment le premier cahier d'une suite de morceaux de salon, que le jeune compositeur se propose de faire paraître. Il est temps que les violonistes changent la forme des fantaisies dans celle des nocturnes ou des caprices; comme l'ont déjà fait les pianistes, parce que le compositeur est à même de développer ses talens comme tel, ainsi que comme exécutant dans des morceaux moins longs et moins phrasés que les variations, qui ne sont que trop usées.

Que M. Ernst continue à marcher dans cette nouvelle voie, une teinte de mélancolie, qui lui semble propre, sied à merveille à des compositions de ce genre. Nous recommandons ces nocturnes à l'attention des amateurs du violon, ils trouveront avec nous que l'auteur a su unir la mélodie à l'harmonie, et que bien exécutés, ils produiront un grand effet dans ces mêmes réunions musicales, où les nocturnes pour le *piano*, par M. Chopin, sont si justement appréciées.

NOUVELLES.

*** Le 2 avril, M. Duponchel est parti pour Londres. On l'y attendait huit jours plus tôt; mais ce voyage avait été retardé par une indisposition. Nous le mentionnons ici ; parce qu'il est entrepris dans l'intérêt de l'art et de nos plaisirs. Parmi les artistes que veut apprécier l'habile directeur, afin de voir s'il y a lieu à les produire devant le public délicat de l'Opéra, on cite un danseur, excellent mime, M. Costou, dont le talent est la coqueluche de l'Angleterre.

*** Une indisposition subite de M. Nourrit, a obligé l'opéra de faire relâche mercredi dernier; les *Huguenots* sont suspendus pour le moment; mais, nous espérons que l'habile chanteur, qui va beaucoup mieux, sera rétabli sous peu de jours, et que le public *reverra mercredi* le nouveau chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, dont la dernière représentation avait produit une recette de 9,455 francs.

*** Un grand nombre des abonnés de l'Opéra dont l'abonnement finissait le 31 mars, ont fait prolonger leur inscription de *deux mois*. pour jouir plus long-temps de l'admirable partition de M. Meyerbeer, la foule assiége toujours encore les bureaux de location de l'Opéra, et tout fait supposer que cette vogue inouie sera de longue durée, puisqu'elle augmente à chaque représentation.

*** Le rétablissement progressif de la santé de mademoiselle Taglioni confirme les espérances qu'on avait de sa rentrée pour les premiers jours de juin, époque où seront suspendues forcément les représentations du nouveau chef-d'œuvre de M. Meyerbeer par l'absence des grands artistes, dont il a doublé le succès et la renommée, en montrant leur talent sous un nouveau jour, plus dramatique et plus passionné que jamais.

*** On va commencer à l'Opéra la mise à l'étude du ballet composé par M. Taglioni pour sa fille. Par une coïncidence curieuse, le théâtre de Berlin monte en ce moment un ballet sur la même donnée, et un ballet du fils de M. Taglioni.

*** Il est question de reprendre *Nathalie* à l'Opéra. Mademoiselle Fanny Elssler remplira le principal rôle, et dansera avec sa sœur un pas terminé par une *valaisieane*, espèce de valse originale. Ce pas est de la composition des deux sœurs.

*** La première représentation des *Chaperons blancs* de Scribe et Auber, a eu lieu hier soir, nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** Il est question à l'Opéra-Comique d'un ouvrage important, qui serait confié, par un des poètes les plus féconds et les plus heureux de ce théâtre, à l'auteur d'*I Briganti* et d'*Elisa e Claudio*. En attendant, Mercadante va repartir pour Novarre, où il est rappelé par les fonctions de *maëstro di capella* à la cathédrale.

*** Madame Damoreau étant sur le point de prendre un congé de deux mois, et le théâtre de l'Opéra-Comique ayant un traité signé avec M. Gomis pour jouer son ouvrage en un acte avant la fin d'avril, on a, d'un commun accord, offert à madame Casimir le rôle principal de *Rock-le-Barbu*, qui du reste n'avait été donné à madame Damoreau que sur les instances de la direction, et par des convenances administratives. Madame Casimir a fait preuve de son zèle ordinaire, en acceptant avec empressement ce rôle qu'elle s'occupe déjà d'étudier. Cette pièce sera représentée immédiatement après le grand ouvrage de MM. Scribe et Auber, les *Chaperons blancs*.

*** C'est le 12 de ce mois que madame Damoreau doit partir pour Bordeaux. Elle y est engagée à onze cents francs par chaque représentation, et quarante francs de jeton. L'engagement est pour douze représentations.

*** On parle d'un ouvrage en trois actes, dont la partition, confiée à M. Onslow, à qui l'Opéra-Comique doit déjà le *Colporteur*, est terminée, ou peu s'en faut, et au sujet duquel se seraient élevées des contestations entre la direction et ce compositeur distingué. On voulait mettre sur-le-champ à l'étude cet ouvrage sur lequel on compte, dans l'espoir de l'opposer victorieusement aux chaleurs de l'été. Le compositeur aurait refusé cet honneur dangereux, et préféré prudemment, pour recueillir le fruit de son travail,

Attendre que septembre ait ramené l'automne,
Et que Cérès contente ait fait place à Pomone.

et il aurait enfin obtenu d'être ajourné à cette saison privilégiée où l'on *vendange* les succès à pleines grappes.

*** Le sixième concert du conservatoire a lieu aujourd'hui, il commence par la symphonie héroïque de Beethoven, et finit par l'ouverture d'Oberon. Les deux chefs-d'œuvre exécutés, comme on a l'habitude de les entendre aux Menus-Plaisirs, suffiraient pour remplir une salle trois fois plus grande que celle de la rue Bergère.

*** Nous avons déjà plusieurs fois signalé avec empressement les nombreux exemples qui attestent que le Nouveau-Monde commence à naître à la grande et belle musique. Cette propagande artistique fait chaque année de rapides progrès. En voici une preuve de plus que nous sommes fiers d'avoir à enregistrer : il existe, à la Nouvelle-Orléans, deux théâtres, l'un français, consacré au répertoire de toutes les scènes de Paris, depuis le léger vaudeville jusqu'au grand opéra, où l'art est pris au sérieux ; l'autre, américain, où sont joués dans leur langue originale les chefs-d'œuvre dramatiques de l'Angleterre, et où nos meilleurs pièces françaises reçoivent l'hospitalité, en adoptant le costume du pays, c'est-à-dire, sans métaphore, que moyennant une traduction en anglais, faite tant bien que mal par des auteurs américains. Dernièrement le théâtre français avait monté *Robert-le-Diable*, au grand enthousiasme des habitans. Alléchés par la vogue que ce chef-d'œuvre avait procurée à leurs rivaux, les auteurs du théâtre anglo-américain fabriquèrent à la hâte une traduction du poème, et donnèrent à leur tour ce bel opéra, dont la musique ne fut pas pour eux un moins puissant *aimant de recettes* que pour leurs devanciers. Ainsi, chose inouie jusqu'à ce jour! le génie de M. Meyerbeer aura pu, dans une même ville, défrayer deux succès avec un seul ouvrage ! Mais, avec un engoûment si prononcé pour l'opéra, les gens qui spéculent sur les goûts et les caprices du public comme sur ses besoins, ont deviné que deux théâtres ne suffiraient bientôt plus à l'avidité de la foule. Les spéculateurs ont donc songé à faire construire une salle qui pût contenir la masse des curieux, et qui pût réunir dans son sein tous les genres exploités par les deux directions rivales. En conséquence, les nouveaux entrepreneurs ont fait élever un édifice dont les dimensions surpassent celles du Grand-Théâtre de Naples. Des troupes d'acteurs anglais, français et italiens desserviront tour à tour l'autel de ce nouveau temple des arts. Des danseurs de toutes les nations et de tous les climats danseront, sur cette vaste scène, au bruit d'un orchestre venu de toutes les parties du globe. Ce sera un théâtre monstre, en un mot, exploité par l'assemblage monstrueux de tout ce qu'on pourra réunir de plus divers en fait d'artistes et de décors, au profit de la curiosité d'une population cosmopolite, aussi avide d'émotion et de jouissances que d'affaires et d'argent.

*** Les auteurs dramatiques avaient toujours admis jusqu'ici dans leur commission deux compositeurs. Cette année, le sort n'ayant pas fait sortir ni M. Adam, ni M. Piccini, qui représentaient l'art musical, l'assemblée a, dans ses nouveaux choix, compris le nom de M. Halévy, soit qu'elle regardât comme juste de donner dans la commission le cinquième des voix à un art aussi important, soit qu'elle voulût honorer le compositeur qui vient de se signaler par deux succès aussi brillans et aussi prolongés. Nous saisissons cette occasion de mettre en relief la justice de MM. les auteurs pour les musiciens, et la défaveur qu'ils trouvent près de l'autorité. Sur quinze représentans de l'art dramatique, la musique française en compte trois ; sur quinze théâtres ouverts dans le sein de la capitale (en ne comptant ni l'opéra italien, carrière exclusivement réservée aux étrangers; ni les deux théâtres consacrés à l'enfance) nos compositeurs français ne trouvent que deux scènes où ils puissent recueillir le fruit de leurs travaux ! Cette inégalité, si funeste à nos artistes, sera bien plus clairement mise dans tout son jour par le calcul suivant. Il se joue environ trois cents pièces nouvelles à Paris chaque année. Eh bien! en supposant la plus grande activité aux deux théâtres, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, le premier ne peut monter que deux opéras, l'autre, que dix; et ainsi la part que les compositeurs français obtiennent ne peut être que d'un *vingt-cinquième !!!* Quel avertissement pour l'autorité dans un pareil état de choses, que l'importance reconnue à la musique par les auteurs, qui la font entrer pour un *cinquième* dans l'élection de leurs représentans !

*** On a vu des rois ne pas dédaigner les chaumières. On vient de voir le théâtre italien émigrer vers le théâtre de la porte Saint-Antoine. Lablache, père et fils, et d'autres artistes favoris du dilettantisme ont chanté dans cette petite salle au bénéfice d'une jeune actrice, à laquelle l'influence de leur nom a procuré une recette de 2,800 francs.

*** Mademoiselle Cayot, dont l'audition a eu lieu devant le jury de l'Opéra, ne sera point admise aux débuts.

*** Le concert de M. *Thalberg* au théâtre italien, est fixé au 16 avril, il est toujours décidé qu'il jouera une fantaisie de sa composition, sur des motifs des *Huguenots*.

*** M. Ole-Bull, donnera un concert le 11 avril, dans lequel on entendra madame Damoreau.

*** *L'Eclair* d'Halevy vient d'obtenir un succès d'enthousiasme à Rouen et à Bordeaux.

*** M. Pixis, qui, pendant près de deux ans, avait laissé reposer sa plume, vient de publier deux nouvelles compositions :

un grand trio pour piano, violon et basse (le cinquième), et une fantaisie et variations sur des motifs de la *Somnambule*, de Bellini, pour piano et violon. Nous rendrons compte de ces deux ouvrages.

*** M. Despréaux a donné, vendredi-saint, un concert dans le théâtre du Palais-Royal, où il semblait vouloir rappeler du verdict prononcé contre lui par les directeurs du théâtre de la Bourse. L'exécution a été tellement mauvaise, qu'il est impossible de juger du mérite des œuvres du jeune lauréat, et nous attendrons une occasion plus favorable.

*** Nos lecteurs se rappellent sans doute avoir lu, il y a peu de jours, dans notre feuille, un article sur la position des jeunes compositeurs. Voici que déjà on nous annonce que le théâtre de Versailles va bientôt, sous une direction nouvelle, régénérer son orchestre, et leur offrir une scène de début, tandis que nos théâtres subventionnés refusent leurs partitions. MM. Robillon et Émile Pfeiffer, qui prennent la direction au mois de mai, ont compris que Versailles ne pouvait rester étranger au progrès décentralisateur en musique; ils appellent les jeunes artistes qui ont besoin d'acquérir l'habitude de la scène avant d'aborder nos grands théâtres lyriques, et leur en offrent un à la porte de la capitale, qui, par d'heureuses circonstances, dont l'ouverture du Musée n'est pas la moins importante, sera suivi par un public aussi nombreux que bienveillant. L'union de famille et d'intérêts, qui va présider à cette nouvelle direction, a reçu à Versailles un grand encouragement, et la faveur publique lui est acquise, si, comme nous le désirons, elle réalise les espérances des nombreux amis du théâtre dans cette ville.

*** Le théâtre de Stuttgard fonde en ce moment l'espoir d'un grand succès sur un opéra de M. Castelli, intitulé : *Le pouvoir de la Musique*. Ce titre pourrait convenir au sujet du grand opéra confié à M. Niedermayer par la direction de notre Académie royale de musique. Jamais l'art de la mélodie ne manifesta son empire sur les cœurs par un exemple aussi frappant que dans l'aventure de *Stradella*, désarmant ses assassins, grace au charme de sa belle voix.

*** Le *Ménestrel*, fidèle à ses promesses, publie aujourd'hui une production piquante de M. Amedée de Beauplan, intitulée *ruban bleu rose au côté*, et destinée à un grand succès. Grace au nouveau directeur, le *Ménestrel* paraît vouloir décidément entrer dans les voies de régénération, dont il avait tant besoin.

*** On a définitivement adopté, dans l'église de Saint-Eustache, le système de chant en usage dans les églises catholiques d'Allemagne : des chorals à plusieurs voix, accompagnés par l'orgue, remplacent une partie des anciens *plainchants*, et on n'a conservé de ces derniers que ceux qui étaient populaires ou qui se distinguaient par la beauté de leur mélodie. Cette innovation nous paraît du plus haut intérêt pour cette partie de l'art musical. Adopté dans toutes les églises, où son exécution facile le rend praticable, ce genre de musique seconderait admirablement les efforts qu'on fait de tous côtés pour répandre le goût et populariser l'étude de la musique en France, en même temps qu'il rendrait au chant sacré son véritable caractère.

*** Parmi les artistes engagés par mademoiselle Jenny Vertpré au théâtre français de Londres, salle de Tottenheim-Street, on cite le jeune Adolphe Berton, chanteur gracieux et plein d'espérance, qui n'a pas besoin, pour captiver la bienveillance, du puissant intérêt qui s'attache à un nom illustré par son grand-père. Ceux qui, au théâtre de Versailles, ont été témoins de ses rapides progrès, attestent qu'il avait bien su se venger de l'*inconcevable* rigueur avec laquelle il avait été accueilli par les *connaisseurs* de notre Opéra-Comique.

*** L'épouse de notre plus grand écrivain, madame de Châteaubriand, est, comme on sait, la fondatrice d'une institution de bienfaisance, placée sous l'invocation de sainte Thérèse. Cet asile sacré, à double titre, a été récemment le théâtre d'une cérémonie pieuse, où la musique d'église a tenu une place honorable. On y a entendu le motet *Ave verum*, de la composition de M. Plantade, chanté par Alexis Dupont; un thème du même compositeur, mis en solo de violon par M. Baillot, et une pièce d'Haydn, exécutée par ce grand artiste, dont l'archet harmonieux semble aux assistans un prélude des harmonies célestes.

*** Dans un concert donné par M. Lefébure-Wély, on a entendu le *poikilorgue*, instrument à clavier et à anches libres, de l'invention de M. Cavaillé. Cet instrument, que l'on avait déjà remarqué à la dernière exposition des produits de l'industrie, est aujourd'hui porté à un rare degré de perfection. A voir son petit volume (3 pieds et demi de largeur sur 2 pieds de profondeur), on est surpris de la puissance du son, qui, surtout dans la basse, a quelque chose d'imposant, et qui, susceptible d'être diminué et renflé à volonté, se prête à l'expression la plus variée. Nous regrettons que, sous ce dernier rapport, M. Lefébure, dans son improvisation, n'ait pas assez fait valoir toutes les ressources de l'instrument. Avec un peu de travail, il obtiendra l'habitude nécessaire pour faire agir convenablement les deux soufflets. Nous aurons l'occasion de parler plus amplement du poikilorgue et des autres travaux de M. Cavaillé.

*** Nul concert de la saison n'a peut-être été aussi remarquable que la matinée musicale offerte, le 2 de ce mois, à deux cents élus, par M. Fournier, marchand de pianos, rue de Choiseul, n. 12. Au mérite d'exécutans tels que Thalberg, Servais, Dauprat, Allar, Levasseur, Ponchard et mademoiselle Flécheux, est venue se joindre une véritable musique d'artistes, dite avec un entraînement et une coquetterie d'émulation dont on a peu d'exemples. Le duo de la *Fausse magie*, chanté avec la verve la plus comique par Levasseur et Ponchard, ne pouvait produire plus d'effet que les autres morceaux, mais en raison de la brièveté, on en a demandé une seconde audition. Chose rare! nul artiste n'avait été empêché, nul intervertissement n'a eu lieu sur le programme!

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

MOSAIQUE.

Mélange des morceaux les plus favoris et des plus saillans de

L'ECLAIR,

D'HALÉVY,

ARRANGÉ POUR LE PIANO

par

CHARLES SCHUNCKE.

3 Livraisons.—Prix de chacune : 6 francs.

GRAND DUO POUR PIANO ET VIOLON

SUR DES MOTIFS DE

L'ECLAIR,

PAR

N. LOUIS.

Prix : 9 fr.

PUBLIÉE PAR MARTIN.

CHÉRIT.	Les derniers adieux, romance chantée par Richelmi	2	»
CATRUFO.	Tarentelle napolitaine, avec paroles françaises	3	»
HENRIETE MARTIN.	Op. 12. Fantaisie sur une valse de Strauss	7	50
CHAULIEU.	Les faisans. 4 quadrilles faciles pour piano, chaque	4	50
BRETONNIÈRE.	Le Souvenir et l'Espérance, quadrilles pour piano, n. 1 et 2, chaque.	4	50

PUBLIÉE PAR LAUNER.

J. P. PIXIS.	Fantaisie et variations sur un thème de la Somnambula, de Bellini, pour piano et violon	9	»

PUBLIÉE PAR S. RICHAULT.

J. P. PIXIS.	Cinquième grand trio pour piano, violon et violoncelle	12	»

PUBLIÉE PAR HENRY LEMOINE.

N. LOUIS.	Op. 30. Premier duo expressif à quatre mains	7	50
OSBORNE et ERNST.	Variations brillantes sur une cavatine de Pacioi, piano et violon, chantée par Rubini dans la Straniera.	9	»
MOCKER.	Op. 54. Rondoletto, walse sur un thème du Vampire, pour le piano	5	»
—	Op. 58. Mélodie tyrolienne, variée pour le piano	5	»

MOCKER.	Op. 60. 3 nocturnes (Tenerezza, Dolore, Simpatia), pour le piano.....	5	»
ROSELLIN.	Op. 8. Variations pour le piano sur un thème de la dona del Lago.....	5	»
BERTINI.	Op. 106. (Dell' aura tua profetica) della Norma, varié pour le piano.....	7	50
H. W. ERNST.	Op. 8. Premier livre. Morceaux de salon, pour le violon.....	6	»
CH. SCHWENKE.	Op. 44. 3 duos concertans non difficiles, pour piano et violon.....	5	»
—	N° 1. Chœur de la Norma.....	5	»
—	N° 2. Duetto de la Norma.....	5	»
—	N° 3. L'Andalouse, de Monpou.....	5	»
LEMOINE.	Vingtième bagat. sur les Deux Reines, de Monpou, pour le piano.....	5	»
JULLIEN.	Le Romantique, sur des romances de Monpou, pour le piano.....	4	50

Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne.

10, BOULEVARD DES ITALIENS.

A 1fr. la livraison de 20 pages.

EN VENTE : TRENTE-ET-UNE LIVRAISONS DE CHAQUE OUVRAGE.

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **BEETHOVEN.** (L'ouvrage complet aura 45 livraisons.)

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **MOZART.** (L'ouvrage complet aura 33 livraisons.)

COLLECTION de 83 quatuors, POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE, COMPOSÉS PAR **HAYDN.** (L'ouvrage complet aura 56 livraisons.)

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **BEETHOVEN.** Les ouvrages avec accompagnement seront imprimés en partition et les parties séparément.

COLLECTION COMPLÈTE DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **WEBER.**

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **MOSCHELÈS.**

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **HUMMEL.**

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous devenions un peuple musical, et que dans cet art, comme dans tous les autres, nous surpassions les Italiens et les Allemands, nos rivaux. Pour y parvenir, il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des chefs-d'œuvres modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jouissance à leurs enfans. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs-d'œuvre à un prix assez modéré pour que tous ceux qui touchent du *piano* puissent se procurer la collection des ouvrages de BEETHOVEN, WEBER, HUMMEL et MOSCHELÈS, et les amateurs du violon, les œuvres de BEETHOVEN, MOZART et HAYDN. Désormais ce résultat est assuré : moyennant une minime dépense, on s'assurera rapidement la possession de l'un de ces grands maîtres, ou de tous sans distinction. A compter du 15 décembre 1834, il se publie chaque semaine, savoir : le 1er et le 15, une livraison des œuvres de BEETHOVEN et de MOSCHELÈS, pour le piano, et des quatuors de HAYDN; le 8 et le 22, une livraison de WEBER et de HUMMEL, pour le piano, et des œuvres de BEETHOVEN et MOZART, pour instrumens à cordes. Trente-et-une livraisons de chaque auteur sont en vente. Le prix de chaque livraison de 20 pages, est de 1 *franc.*

« *Les collections des œuvres de Beethoven et Mozart pour instrumens à cordes, seront complets à la fin d'avril;* » *le prix de souscription cessera alors, et ces ouvrages seront portés à des prix plus élevés, mais toujours modérés.* » *Aussitôt ces deux collections terminées, il paraîtra chaque semaine une livraison des quatuors de Haydn, ce qui* » *n'empêchera point la marche régulière de publication des œuvres de* Beethoven, Weber, Hummel *et* Moschelès, » *pour le piano.* »

Nota. *On peut souscrire pour chaque auteur séparément.* (Affranchir.)

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — N° 16.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 AVRIL 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — De la musique religieuse; par M. Stéphen de la Madelaine. — Théâtre de l'Opéra-Comique : LES CHAPERONS BLANCS; par M. J.-J. Diaz. — Concert de M. Panseron. — Concert de M. Géraldy.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Existe-t-il encore une musique religieuse ? — Peut-elle exister hors des conditions où les anciens l'avaient placée?

L'appel que la *Gazette Musicale* a fait aux capacités de notre époque, aura du retentissement. Des hommes de conscience et d'érudition descendront dans la lice qui leur a été ouverte pour ce libre examen de la musique ancienne. Du choc de leurs opinions contradictoirement formulées, jailliront de précieuses lumières pour notre siècle avide de connaissances, mais de connaissances toutes préparées. Aux savans littérateurs-musiciens, les recherches profondes, les travaux persévérans, les polémiques intrépides. A vous, jeunes hommes, écrivains ardens, mais superficiels, cette magnifique moissons de notices et de données dès que le soleil de la science l'aura fait mûrir.

Nous laisserons aux Rhéteurs de l'art le soin d'examiner la musique religieuse avec ses formes et ses allures; d'autres que nous définiront son caractère et d'une main hardie, poseront ses limites, dessineront son but, fouilleront et mettront au jour son point de départ. Mais qu'il nous soit permis de préluder à ces savantes dissertations par le rapide examen de ces deux questions qui nous semblent purement préparatoires : existe-il encore une musique religieuse? Peut-elle exister hors des conditions où les anciens l'avait placée?

La première de ces questions nous semble étroitement unie à des principes de politique éventuelle; la seconde se lie à la situation de nos croyances religieuses. Ces deux sujets, nous les aborderons avec la franchise d'un artiste et sans arrière-pensée.

Procédons avec ordre :

La musique d'églises s'adresse aux masses, il est vrai, mais sans flatter leurs passions et dans le seul but d'éveiller des sentimens graves et solennels ; elle ne saurait, comme la musique dramatique, lever un tribut aléatoire sur la curiosité du public et sur son goût pour le plaisir. De tout temps, la musique religieuse a été l'objet d'une sollicitude gouvernementale, et dans chaque pays où le pouvoir sait apprécier le prix des influences morales sur le peuple, il fait tous les frais de ces importantes institutions.

La France, nous n'hésitons pas à le dire, s'était placée sous ce rapport en avant des autres nations. La chapelle-musique de l'empire et de la restauration n'avait rien à envier à la chapelle sixtine elle-même. Le prestige de son exécution vocale et instrumentale, ses magnifiques oratorios anciens et modernes, offraient des modèles raphaëliques à l'étude et à l'admiration de nos contemporains.

Oui, à cette époque, la musique religieuse existait encore en France. Dépouillée de toutes les maî-

trises où rayonnait autrefois son ancienne splendeur, elle n'avait plus qu'un seul asile, il est vrai; mais cet asyle était un sanctuaire digne d'elle et des souverains qui l'y recueillaient.

La restauration, loin de lui donner une extension plus large et plus glorieuse, avait au contraire écorné ses attributions et rogné le budget que lui avait assigné la munificence impériale. Puis le tourbillon de juillet 1830 vint emporter le reste d'un seul coup. La trombe révolutionnaire écrasa l'édifice, et la pauvre musique religieuse broyée sous l'étreinte du géant qui venait de renverser un trône, se réfugia languissante et percluse au conservatoire de musique, où elle fait entendre à de longs intervalles, dans une salle de concert, des soupirs incompris, des lamentations profanées.

Au moment où le flot de la fureur populaire roulait son écume sur les derniers débris de la musique sainte, nous, hommes de paix et d'étude qui, comme tant d'autres, avions pris les armes pour la cause de nos libertés attaquées, lorsque nous arrivâmes couverts d'une sueur sanglante et le fusil à la main dans cette chapelle jadis vénérée, où nos voix s'étaient si souvent fait entendre, lorsque nous vîmes les tristes souvenirs du passage des vainqueurs qui jonchaient le marbre du lieu saint, ces barbares mutilations éveillèrent tout d'un coup dans nos pensées de sombres réflexions sur le grand acte à l'accomplissement duquel nous avions concouru. L'avenir des arts se déroula devant nous, sinistre et menaçant, et nous aperçumes sur le premier plan de ce tableau de désolation, la ruine de la musique religieuse.

En effet, la réhabilitation de la monarchie en France protocolisa des restrictions qui frappaient tout d'abord sur l'ancienne majesté du trône, puis sur la puissance usurpée du clergé. L'institution de la chapelle-musique se liait étroitement à l'une et à l'autre, elle portait particulièrement ombrage à la révolution, qui grondait encore sous son cratère éteint. Cette institution à jamais regrettable fut sacrifiée au vandale patriotisme, qui voulait voir une atteinte libertieide dans un fait purement artistique. La musique religieuse fut condamnée au silence et à l'oubli sans qu'une seule des mille voix de la presse périodique s'élevât en sa faveur, si ce n'est la nôtre; et cependant, la presse est l'amie des arts, et se dit l'organe de cette population éclairée qui veut le progrès.

Ce qu'il y a de remarquable dans cette œuvre de démolition, la honte de notre époque artistique, c'est que dans l'une des phases de la restauration actuelle qui réhabilite peu à peu et avec raison les anciennes coutumes bonnes à conserver, la chapelle royale a été rendue au culte sans que l'opposition y trouvât la moindre des choses à redire, tandis qu'elle a jeté les hauts cris, lorsqu'une fausse nouvelle lui a fait supposer que la chapelle-musique allait être rétablie.

Rassurez-vous, messieurs; l'art qui a immortalisé Palestrina, Pergolèse, Haydn, Mozart, Cherubini et Lesueur, est bien et dûment banni à perpétuité de la France. Le type des grands effets de la musique a été relégué dans les bibliothèques. Vous avez démoli de fond en comble ce foyer de science, où les artistes de tous les pays allaient retremper leur génie, l'Académie sainte où vos jeunes compositeurs allaient chercher de sublimes inspirations et de nobles enseignemens.

Pas un de vous, libéraux que vous prétendez être, ne s'est levé pour imposer silence aux clameurs irréfléchies de ces journalistes sans nationalité, qui déchiraient impitoyablement les pages les plus glorieuses de l'histoire de l'art en France. Si notre voix eût été assez haute, nous aurions été cet homme-là. Nous aurions crié aux gouvernans comme à l'opposition : Grace pour l'art que vous immolez! Respect à cette source vénérable et sacrée, dont vous souillez le lit, dont vous allez tarir les flots!

Nous aurions essayé de démontrer aux uns et aux autres que la chapelle n'est point un symbole, ni pour la majesté royale, ni pour la puissance du clergé, mais simplement une bannière pour la science. Nous aurions dit au roi : Sire, vous aimez les arts, celui de la musique a droit à votre royale protection, et vous ne pouvez mieux la signaler qu'en réédifiant l'asile où étaient précieusement conservées les saintes doctrines et les respectables traditions de nos premiers maîtres!

Malheureusement notre nom n'a point l'autorité qu'il faudrait pour donner de la puissance à nos paroles, et nous ne pouvons que faire des vœux ardens pour qu'elles germent dans l'oreille d'un de nos princes de la littérature, qui puisse un jour nous servir d'interprète.

En attendant, nous croyons avoir démontré que la musique d'église était étroitement garottée avec la politique, bien qu'elle lui soit naturellement étrangère. Il nous reste à prouver maintenant qu'elle est unie, par des liens plus rationnels, au progrès de nos croyances religieuses, et nous répondrons en même temps à la seconde des questions posées : La musique d'église peut-elle exister hors des conditions où les anciens l'avaient placée?

Ici nous nous sentons sur un terrain scabreux; la question devient éminemment religieuse : mais si nous la traitons avec la décence qu'elle exige, il nous semble qu'on ne pourra pas arguer contre nous d'une diffusion en apparence étrangère au sujet; car il nous est impossible d'établir la nécessité d'une musique religieuse, sans examiner préalablement les conditions dans lesquelles se trouve la religion elle-même, dont ce genre de musique est en quelque sorte l'organe.

Les adeptes de la philosophie voltairienne, école d'athéisme et d'indifférence en matière de religion, ne manqueraient point de déclarer ici que la musique religieuse étant l'expression de sentimens éteints, la formule d'une croyance usée, il en résulte que les conditions de son existence lui manquent, et qu'elle ne peut plus vivre dorénavant que par ses reliques et dans nos souvenirs.

Les dépositaires de cette doctrine, si florissante

au commencement du siècle, ont cela de commun avec les doctrinaires, de quelque nature que soient leurs principes philosophiques; c'est qu'ils généralisent leur système comme si la majorité s'y rattachait nécessairement. Ainsi leurs argumentations partent ordinairement de ces prémices toutes simples : « Aujourd'hui qu'on ne croit plus en Dieu, » ou encore : « Maintenant que le flambeau de la vé- » rité éclaire les peuples, et qu'ils savent apprécier » à leur juste valeur les jongleries de la reli- » gion, etc.... »

Ouvrez les yeux, vaniteux retardataires, et voyez les hommes fatigués du doute et de l'incrédulité, revenir à la religion de leurs pères. Voyez le respect des choses saintes se répandre tous les jours davantage au milieu de la population vraiment éclairée.

Remarquez donc avec nous que la dévotion exagérée des Bourbons avait mis l'hypocrisie à l'ordre du jour, et que par conséquent elle avait éloigné des autels une foule de cœurs généreux qui craignaient de voir leur piété confondue avec la bigoterie courtisanesque. Remarquez aussi que depuis l'époque où la religion a cessé de faire cause commune avec le pouvoir, elle n'est plus qu'une affaire de conscience, et que les opinions lui sont ouvertement revenues; et cela au point que la simple politesse a fait de l'athéisme une chose de mauvais goût dans le monde.

Malheureusement l'incrédulité, qui se manifestait autrefois parmi les hommes de la classe supérieure, a gagné les prolétaires; et, tandis que la partie élevée de la population revient aux doctrines religieuses, les sentimens populaires, qui se traînent à sa remorque, attendent encore les bons effets de cette réaction.

Le catholicisme, dit l'école voltairienne, tombe de vétusté. Nous soutenons, nous, que le catholicisme est encore dans son enfance, ou que du moins sa morale n'est point encore en pleine sève. Les peuples n'ont pas encore achevé de comprendre ce vaste principe d'affranchissement; ils regardent encore comme des chaînes ces liens qui unissent l'homme à l'homme, et le mortel à Dieu lui-même. Ils menaçaient naguère les églises au nom de la liberté, les insensés! Ils ne comprenaient pas que leurs simulacres de libertés humaines ne font que rendre les hommes égaux en droits, tandis que la religion du Christ en fait des frères. Ils ne voient pas que leurs lois ne veulent que la justice de chacun à chacun, tandis que le catholicisme veut la charité, c'est-à-dire le dévoûment complet de l'homme pour l'homme. Ils ne sentent pas que ce grand principe de la confession, qui met le cœur à découvert, en chasse l'égoïsme, cette lèpre inguérissable par des moyens humains, et qui rend aujourd'hui toute république impossible. Ils ne devinent pas, enfin, que cette loi générale, qui fait des peuples une même famille, peut seule extirper tout germe de guerre et de désastres.

Mais si toutes ces grandes vérités sont encore obscures pour les masses, les temps sont arrivés où leur raisonnement y portera ses propres lumières. Le siècle marche, et le bien-être des peuples progresse tous les jours avec son instruction. Les prévisions du Christ se réaliseront, et son œuvre, en achevant de s'accomplir, achèvera aussi la régénération de l'univers.

Telles sont du moins nos croyances et celles de bien d'autres. Il n'est donc pas vrai de dire que la religion chrétienne s'éteint, ou que ses principes tendent à s'effacer et à disparaître entièrement.

Or, si le catholicisme, écrasé pendant quarante ans sous le poids d'une révolution et d'une contre-révolution, survit aux coups que lui a portés l'athéisme, et surgit aujourd'hui plus glorieux qu'il ne l'était avant ses mauvais jours, la musique religieuse, qui est l'expression de ses sentimens, se trouve encore, sous ce rapport du moins, dans les conditions où nos pères l'avaient placée.

Mais pour que la musique d'église obtienne les résultats qu'ont rêvés les maîtres de chapelle en la composant, croyez-vous qu'il suffise de la réunion d'une certaine quantité d'excellens artistes, tels que ceux du Conservatoire, par exemple? Non certes; il faut à la musique religieuse les grandes voûtes des cathédrales, il lui faut l'accompagnement mystique d'un prêtre officiant à l'autel. Et de même que les oratorios sont faits pour ouvrir l'ame aux besoins de la prière, et pour l'exalter jusqu'à la contemplation du créateur, de même aussi l'œuvre de l'oratorio reste incomplète dans son exécution, si son but lui est arraché ou s'il n'est plus qu'une fiction. La partition sacrée se ravale dès-lors jusqu'à la comparaison d'une triviale exécution d'opéra comique devant les banquettes vides d'une salle obscure.

Ceci explique tout naturellement, suivant nous, le peu d'effet que produit à l'Opéra le magnifique *Dies iræ*, de Mozart, supérieurement exécuté dans le final de *Don Juan*. Là, malgré les prestiges de la scène, les diableries qui l'accompagnent, l'ensemble remarquable de l'orchestre et des chœurs, ce terrible fragment d'harmonie mortuaire abandonne l'ame à ses distractions habituelles. Exécutée par des musiciens médiocres, dans une église et devant une bière, l'œuvre de Mozart éveille en vous, dès les premières mesures, un frémissement qui ne vous quitte plus qu'à la cadence finale.

Et, de même qu'il n'est pas exact de dire que les masses intelligentes ont abandonné toute croyance religieuse, il serait tout aussi faux d'avancer qu'elles sont devenues insensibles à l'effet de la musique d'église. Nous soutenons, au contraire, que la foule recherche avec avidité les sensations extraordinaires qu'excite en elle l'imposante exécution d'une messe musicale. Celles qui ont été chantées aux services de Choron et de Boieldieu, dans l'église des Invalides, avaient attiré de tous les points de la capitale, un concours immense. Et bien la gravité toute pleine d'une décence religieuse qui régna dans cette cohue, malgré les élémens hétérogènes qui la composaient et sa gêne dans cette grande église devenue trop petite pour elle, cette gravité, disons-nous, témoignait assez de son respect pour les choses saintes,

et de son admiration pour les chefs-d'œuvre de nos premiers maîtres.

Nous disons donc hardiment que l'influence de la musique religieuse n'a rien perdu de sa puissance primitive; son résultat relativement à la religion serait toujours le même, et celui qu'elle obtiendrait sous le rapport des mœurs ne serait pas douteux.

En effet, n'est-il pas évident que la musique en général est devenue l'une des premières nécessités de la vie? Elle fait partie de nos habitudes, elle a élu son domicile dans tous nos salons, si modestes qu'ils soient; elle est le complément indispensable de l'éducation publique et privée; enfin et de toute manière elle tend à se populariser. Nos moralistes officiels applaudissent avec raison à ce penchant universel; il adoucit visiblement les mœurs du peuple, dans ce sens qu'il offre aux facultés fatiguées par le travail de la journée ou de la semaine, un délassement qui, loin de les stimuler par des plaisirs âcres et factices, les amollit au contraire dans un bain d'harmonie, les retrempe dans un voluptueux repos qui n'inspire que de douces pensées, et qui élève l'ame au lieu de l'abrutir.

Or, si les résultats généraux de la musique obtiennent déjà ces salutaires effets, quels ne seraient pas ceux d'une musique religieuse qui ne s'adresserait pas à une certaine classe de la société, comme nos concerts au rabais, mais qui parlerait au peuple lui-même dans les temples où tous les hommes sont frères!

Résumons-nous:

1° La musique religieuse n'existe plus par le fait, mais elle existerait dans un mois, si l'administration prenait une fois la résolution de protéger, non pas les artistes qui n'ont pas besoin de protection, mais l'art lui-même qui ne peut vivre sans l'appui gouvernemental.

2° La musique religieuse, sous le rapport de son expression et de son but, ne saurait en effet se maintenir hors des conditions où les anciens l'avaient placée; mais elle est encore aujourd'hui dans ces mêmes conditions.

Ce que nous avons dit est le résultat de convictions profondes et raisonnées. Nous concevons cependant qu'on puisse avoir une opinion diamétralement opposée à la nôtre, en matière de religion surtout, et nous ne doutons pas qu'un bon nombre de nos lecteurs ne trouve que nous nous sommes étendus avec trop de complaisance sur ce chapitre là. Mais loin de demander grace pour notre prolixité, nous ferons remarquer encore une fois que nous ne pouvions traiter la question de l'existence de la musique religieuse, sans parler de la situation actuelle de la religion qui en est toute l'essence.

Du reste, si quelque opinion contraire à la nôtre, ne dédaigne pas de formuler ses principes, nous sommes prêts à suivre une polémique mesurée sur le terrain qu'on voudra bien lui assigner.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES CHAPERONS BLANCS, opéra-comique en trois actes, musique de M. Auber, libretto de M. Scribe.

(Première représentation)

Et d'abord, disons avec franchise qu'il est d'un bien mauvais goût littéraire de foudroyer du haut de sa tribune, comme l'a fait chaque feuilletoniste dans son journal, un libretto d'opéra-comique. Quand donc la presse musicale en France cessera-t-elle de se répandre en lieux communs? En vérité on dirait que tout l'avenir de la littérature est compromis parce que M. Scribe a fait un médiocre opéra-comique. Et ne croyez pas que ce soit la partition qui préoccupe ces messieurs quand il s'agit d'un ouvrage lyrique : non, non! ils dirigent sept ou huit colonnes d'indignation ou d'ironie contre l'auteur des paroles ou du poëme, comme ils appellent cela, et consacreront à l'auteur de la musique un petit paragraphe en dix ou douze lignes, dans lequel ils disent tous, et d'une manière à peu près identique : Cette musique vive et légère est digne du spirituel compositeur à qui nous devons *la Muette* et *la Fiancée*; ou bien : Nous reviendrons sur cette remarquable partition, sur laquelle ils ne reviennent pas du tout. Oh! que Gluck connaissait bien ces habiles jugeurs de son art! Presque toujours consacrant une année, et quelquefois deux, à composer une de ses belles partitions, il en résultait pour lui une grave maladie; et après une pénible et longue convalescence, il disait : voilà pourtant ce que les Français appellent faire des chansons.

Pour en revenir à M. Auber, qui n'a pas précisément beaucoup de rapport avec Gluck, et à M. Scribe, qui vaut bien l'abbé du Rollet, qui arrangeait Racine en ce temps-là, et le mettait en opéra, nous dirons d'abord que l'auteur des paroles de la pièce nouvelle n'est pas aussi coupable qu'on veut bien nous le dire.

Le libretto de M. Scribe nous montre un prince nommé Louis de Male, espèce de *Henri V en certain lieu*, régnant fort à son aise sur les Gantois, peuple turbulent, comme chacun sait, et faisant joyeusement la cour à mademoiselle Marguerite, servante d'un vieux chimiste, apothicaire et usurier, chez qui il se fait recevoir apprenti.

Mademoiselle Marguerite est courtisée encore par son maître, par un jeune élève en pharmacie et même par messire Gilbert, grand écuyer du prince, seigneur mécontent, qui conspire contre son souverain. Le signe adopté par les conjurés pour se reconnaître est un chaperon blanc. Gauthier, le jeune pharmacien, se trouve par hasard possesseur d'un de ces chaperons, et fait ainsi partie des conspirateurs sans s'en douter, comme dans le vaudeville du Gymnase, intitulé *les Manteaux*. Ce sont de ces situations comiques qui ayant réussi quatre-vingt dix-neuf fois

au théâtre, n'en réussissent pas moins bien la centième. Enfin, les conspirateurs échouent, grace à l'adresse et au dévoûment de Marguerite; et le prince, qui s'est assez peu occupé de cette petite affaire, où il y allait pour lui du trône et de la vie, récompense la vertu et la fidélité de Marguerite, en l'épousant.

Telle est en somme l'analyse du libretto de la *Brabançonne*, de la *Belle Flamande*, titres que portait d'abord cet opéra, et qu'on a intitulé définitivement les *Chaperons blancs*.

Tout cela n'est pas plus mauvais que beaucoup d'autres choses. Il y a dans cette pièce un grand mouvement scénique, des situations intéressantes et très-musicales. Nous savons bien que les grands noms historiques de Charles VI, du duc de Bourgogne, du connétable Ollivier de Clisson, arrivent là, comme on dit vulgairement, à propos de bottes; mais cela plaît et fait ouvrir de grands yeux et de grandes oreilles au dilettante commerçant de la rue Saint-Denis. Il y a dans cette pièce, tant critiquée par la haute presse, un fronfron, un cliquetis d'événemens politiques et dramatiques qui ne sont pas sans charme. M. Scribe a toujours aimé les difficultés à vaincre au théâtre. Il nous a désenchantés sur le prestige des premières amours, sur les mariages d'inclination, et maintenant il nous met en opéra-comique une conspiration, une révolution et une restauration.

Pour nous, l'importance de la question artistique n'est pas, au reste, dans le libretto, mais bien dans la partition.

M. Auber en serait-il arrivé au point où l'archevêque de Grenade était parvenu quand Gilblas lui fit entendre, assez inutilement il est vrai, qu'il était temps de mettre un terme à ses homélies, et de s'arrêter? Nous le craignons. Sa dernière partition est péniblement travaillée. Si M. Auber n'a jamais eu la tête largement musicale, s'il a souvent manqué de franchise et de fraîcheur mélodique, il a toujours su mettre du moins de l'esprit dans son chant et dans son orchestre.

L'ouverture, qu'on avait beaucoup vantée à l'avance, est un composé de quelques thèmes de l'ouvrage, et par conséquent manque d'unité, d'ensemble symphonique; les instrumens à vent y disent une polonaise d'une mélodie assez franche, mais un peu commune, qui se reproduit au commencement du troisième acte, chantée par Ténard. Il résulte de ce pot-pourri, fait sans doute à la hâte, un morceau confus et aussi difficile que mal doigté pour les violons.

L'introduction en mi bémol, à trois temps, est ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage. Elle est pleine de verve, de chaleur et de gaîté. Il faut dire aussi que le poète a on ne peut mieux servi le compositeur : c'est une exposition charmante de véritable opéra-comique. Mystère, amour, dispute, tous les élémens d'effets sont jetés là comme à plaisir, et mis en œuvre par le musicien avec autant d'esprit que d'art : mais quelle exécution, bon Dieu! On peut dire sans injustice que le vieil apothicaire dont nous avons parlé, chante comme un instrument dont ses pareils se servaient au temps de M. de Pourceaugnac. Cette introduction, qui commence en trio, se continue en quatuor, et finit en quintette par l'arrivée du prince-Chollet, annoncé par le ton de la majeur, qui jure et paraît bien cru en succédant au ton de mi bémol, avec lequel il fait un divorce si brusque, que les oreilles un peu exercées en sont désagréablement chatouillées. Qu'importe, au reste, et par le temps qui court, le respect à l'unité des tons relatifs? Nous avons renversé et renverserons encore bien d'autres entraves.

Il n'y a rien à dire de l'air en si bémol majeur qu'a chanté mademoiselle Prévôst, sinon qu'il est au-dessous de toute analyse sérieuse, et que la cantatrice l'a pris sur un ton un peu *haut*, quoique chargée du personnage d'une humble servante.

L'entrée de messire Gilbert, air-trio chanté par Henri, Ténard et Ricquier, rappelle un peu : *C'est la princesse de Navarre*, de *Jean de Paris*, mais ne vaut pas ce morceau d'une si franche et si belle mélodie. Comme dans l'œuvre de Boïeldieu, le chant est à l'orchestre, mais il y reste, et ne monte pas sur la scène. Vient là un duo de scène assez remarquable entre Chollet et Henri. Pendant que le prince écrit à sa belle, et lui dit :

O bachelette,
Sage et coquette !

le grand écuyer conspirateur, chef des Chaperons blancs, lit une lettre du connétable de Clisson au prince Louis, qui lui dévoile les dangers dont il est entouré. Les deux parties, de ténor et de basse, sont bien contrastées et d'un bel effet scénique; mais, pour être juste, il faut encore dire ici que le poète peut réclamer la moitié de cet effet, par la situation dramatique qu'il a donnée au compositeur. Ici se trouve le final du premier acte, digne de l'auteur d'*Actéon*, mais non de celui de la *Muette* ou de *Fra-Diavolo*.

Le second acte s'ouvre par des couplets en ut majeur dits par Henri. Ces couplets, écrits avec esprit, et d'une bonne déclamation, sont cependant d'un médiocre effet, quoique le chanteur les dise d'une manière juste, dans toute l'acception du mot.

L'air de Chollet en la bémol est un grand morceau prétentieux, fait avec assez d'art; mais ce n'est point là un air comme en ont composé Rossini et Meyerbeer, ou, dans l'ancienne école française, Méhul et Berton. M. Auber fait tous les airs en marquetterie. *Majestueux remparts*, etc., est un air, enfin, comme le pot-pourri des *Chaperons blancs* est une ouverture. Ce morceau est chanté par Chollet avec la supériorité qui le distingue, mais cepen-

dant avec une affectation dont nous voudrions bien le voir corrigé. Sans doute c'est un beau don du ciel que d'avoir l'ame musicale; mais cette précieuse faculté ne doit pas pousser un chanteur habile jusqu'à l'expression niaise et maniérée. Nous voudrions bien aussi qu'il essayât de temps en temps de monter ou de descendre diatoniquement et chromatiquement au lieu d'arriver aux cordes les plus hautes par intervalles de tierces, ou d'attaquer des sons de *fausset*, qui sont fréquemment au-dessus du ton. Nous savons bien que le bourgeois de Paris et le feuilletoniste anti-musical prennent cela pour une éclatante hardiesse et une heureuse audace; mais le noyau de connaisseurs, d'où émane toujours l'opinion bonne et vraie, ne voit ou plutôt n'entend, dans ces intonations nasales et hasardées, que le produit d'un charlatanisme provincial. Nous devons dire cependant que Chollet, excellent musicien, rencontre souvent des traits d'un goût exquis, comme par exemple, celui que, dans cet air, il fait sur ce vers: *Protégez mes jeunes amours.*

Le quatuor en fa majeur, qui suit, et qui semble chercher la couleur gothique et locale, n'est que monotone et sans couleur. Quelle différence avec ce trio si empreint d'une mystérieuse volupté, dans le *Comte Ory*, où cet autre séducteur est aussi déguisé en femme!

Le grand duo en mi naturel, entre Chollet et mademoiselle Prévost, ce duo de séduction qui devait enlever tous les suffrages, disaient les amis du compositeur avant la représentation, ce morceau capital qui réunissait à l'effet de la scène une mélodie enchanteresse et une harmonie des plus dramatiques et des plus expressives, n'a pas produit les merveilles qu'on en attendait. Ce duo est estimable et fait consciencieusement, mais il n'a nullement excité l'enthousiasme.

Dans un chœur de table en si bémol, et dans les couplets chantés par Chollet: *Le plaisir n'a qu'un jour*, M. Auber rentre dans le domaine de Musard ou du Pont-Neuf. Cependant il y a quelque chose de rossinien dans la fin de chaque couplet, qui, en la majeur, tombe à la tierce inférieure, c'est-à-dire sur l'accord parfait de fa majeur, petit effet parodié, au reste, de l'air de table du *Comte Ory*, voire même des couplets de *Fra-Diavolo : Voyez sur cette roche.* Ce moyen de brusque modulation commence à s'user.

Nous analyserions bien le final du second acte, qui nous a paru renfermer de belles choses, si la partie de timbales nous avait permis de l'entendre entièrement.

Le troisième acte ne renferme guère de remarquable qu'un trio en fa majeur, peut-être un peu trop continuellement dans le même ton. Ce morceau, qui est celui où Gilbert veut engager le prince à abdiquer, pendant que Marguerite l'en dissuade par des *à parte*, est d'un beau caractère, d'une large et noble mélodie; et c'est pour rester sous l'influence, sous le charme de cette belle scène musicale, que nous ne nous occuperons point de la polonaise chantée par Thénard, que nous avons déjà signalée à propos de l'ouverture, et d'une ou deux tyroliennes, chantées par Chollet, qui sont reproduites aussi dans l'ouverture.

Et maintenant, pour nous résumer, nous dirons que nous doutons que M. Auber comprenne bien les intérêts de sa position en donnant de tels ouvrages. M. Auber et M. Halévy, sont les seuls représentans de l'école française depuis la mort d'Hérold et de Boïeldieu. M. Auber est possesseur d'au moins vingt mille francs de rente, dignement acquis par sa plume musicale, il peut travailler à loisir et choisir ses poèmes. Sied-il donc à un artiste aussi haut placé d'entasser partitions sur partitions? de faire vite et mal pour gagner de vitesse, non ses rivaux, mais de nouveaux compositeurs qui pourraient surgir. Sied-il à M. Auber de prendre M. Musard pour Apollon, et de n'avoir en vue, lorsqu'il compose un nouvel ouvrage, que le bazar Saint-Honoré? de ne penser qu'aux quadrilles et galops qui pourront résulter de ses inspirations? Voilà tout ce que M. Auber nous a légué (car on peut le considérer comme mort) depuis son petit opéra comique du *Philtre.* Demandez au premier amateur venu s'il se rappelle autre chose dans *Gustave* que le fameux galop; dans le *Serment*, que l'air composé par madame Damoreau; dans *Lestocq*, que la jolie figure de madame Pradher; dans le *Cheval de bronze*, qu'un cliquetis perpétuel de valses et de contredanses; et dans *Actéon*, enfin, d'une petite chansonnette de madame Damoreau : *Souvent un amant ment*, etc.

Que M. Auber se souvienne que Grétry, voyant s'élever l'école musicale de la république, qui produisit de si belles partitions pendant dix ans, sentit lui-même que son orchestre était pauvre et insuffisant, et qu'il créa *Elisca*, *Lisbeth* et *Anacréon*, ouvrages remarquables qui se distinguent par de nobles et belles mélodies, et par une instrumentation plus riche et plus variée que celle de tous ses précédens ouvrages. Grétry était plus pauvre et plus vieux alors que ne l'est maintenant M. Auber.

J. J. J. Diaz.

CONCERT DE M. PANSERON.

Le concert que donne chaque année M. Panseron compte toujours parmi les plus courus et les plus brillans, et ce n'est que justice. M. Panseron est bien sans contredit un des artistes qui a le plus contribué à répandre le goût de la musique dans les salons. Long-temps tout-à-fait à la mode, il est un des premiers qui a tiré la romance et le nocturne de cette plate banalité, dont porte le cachet presque toute la musique de chambre composée

sous l'empire, alors que l'air insipide *vous me quittez pour aller à la gloire*, passait pour un chef-d'œuvre. M. Panseron, disons-nous, est un des premiers qui a *débanalisé* la romance, qu'on nous passe ce mot; si d'autres depuis ont fait plus, ou pour mieux dire ont fait autrement, il n'est pas moins juste de le louer de ce qu'il a fait. Sans être un fort grand innovateur, M. Panseron a toujours eu le tact assez fin pour reconnaître la marche réelle de la musique, ainsi c'est un des premiers artistes qui ont *reconnu* l'immense talent de Rossini. Et qu'on nous pardonne de rappeler ce fait, hors de propos, si l'on veut, mais qui n'est pas moins curieux. Lorsque M. Panseron, lauréat de l'Institut, revint d'Italie, il rapporta d'outre-monts, une admiration bien sincère, fort raisonnable et bien raisonnée pour les œuvres du *Cigne de Pésaro* (appellation inventée sans doute par quelque détracteur converti), et avec son admiration quelques fragmens des partitions de ce maître. L'Italie tout entière retentissait alors des acclamations d'enthousiasme, que faisaient naître chaque jour les chefs-d'œuvre du jeune Maestro. Qui fut bien étonné à son arrivée à Paris, ce fut certes notre lauréat, qui s'attendait à trouver chez nous le même enthousiasme, dont il avait vu les effets à Rome, à Naples, à Venise, à Milan. Mais point, le nom de Rossini était complètement ignoré des artistes parisiens, et quand déployant ses partitions, il voulut communiquer à ses confrères l'admiration bien sentie qui le maîtrisait, on lui rit au nez. — Depuis ce temps jusqu'à *Guillaume Tell*, Rossini a fait faire bien du chemin aux artistes parisiens, mais ceci n'a plus de rapport avec M. Panseron. — Nous avons dit que M. Panseron avait du tact, et nous en avons donné une preuve, en voici une nouvelle. Les migrations successives d'une foule d'artistes allemands, en France, devaient faire naître chez nous le goût du chant d'ensemble, si répandu en Allemagne; M. Panseron pressentit l'influence de ce goût lorsqu'il naissait à peine, et le favorisa de son influence, fort grande il faut le dire, car il est un des professeurs les plus répandus. Le succès de ses *récréations musicales*, a démontré qu'il ne s'était point fourvoyé, car aujourd'hui le chant d'ensemble est à la mode. — Seulement la mode va trop loin, comme presque toujours; on veut du chant d'ensemble, même au détriment du chant individuel, on en veut trop et l'on oublie qu'en musique, les plus grands effets dépendent non des masses, mais des individus. — Au reste,

La *réaction* viendra, gardez-vous d'en douter.

En attendant M. Panseron, qui n'est aucunement coupable de l'abus, poursuit avec zèle sa double carrière de professeur de chant et de compositeur. Le nombre de ses petites compositions vocales, devenues populaires, montre qu'il a accompli la moitié de sa tâche; quant à l'autre moitié, nous attendons qu'il ait produit en public quelque élève remarquable. Venons à son concert. La partie vocale se comptait tout naturellement des productions du bénéficiaire. Quatre romances ont été chantées avec goût et expression, par M. Ponchard. La plus goûtée, la plus applaudie, était aussi la plus ancienne, et s'il faut le dire incomparablement la meilleure. Dans les autres, le compositeur nous a semblé moins heureusement inspiré. Vingt dames ont chanté un *Kirie* et un *Benedictus* à trois *soprani*, dont nous ne dirons rien, ne les ayant pas entendus, le nombreux auditoire qui encombrait la vaste salle de l'Hôtel-de-ville, ne nous a permis de trouver place qu'après ces morceaux; ces mêmes dames ont dit deux chœurs tirés des *Récréations musicales*. Ces chœurs écrits pour des pensionnats, pour de jeunes élèves peu habiles, sont peut-être d'une simplicité un peu nue, toutefois ils sont clairs, ils sont chantans et ne manquent pas d'une certaine grace.

Deux artistes du théâtre Italien, mesdames Albertazzi et Raimbaux, sont venues prêter à M. Panseron, le concours de leur talent. C'était une nouveauté que deux artistes italiens, dans la salle de l'Hôtel-de-Ville, aussi les plus bruyans applaudissemens ne leur ont pas manqué, et ces applaudissemens, le public de Favart les leur aurait donnés, car le duo de *Sémiramide* a été délicieusement dit. Ces dames ont été moins heureuses dans leurs solos. Madame Albertazzi avait choisi un rondo de *Tadolini*, quelque peu insignifiant; madame Raimbaux, le rondo de la *Cenerentola*. L'exécution a été un peu pâle; pâle, vu le talent des deux virtuoses, c'est bien entendu.

Restent les instrumentistes. Le talent d'exécution de M. Charles Schunke, son énergie, sa fermeté, sa verve, sa chaleur, toutes les qualités qui le distinguent, sont trop généralement appréciées par nous appesantir sur ce sujet. Nous préférons dire un mot de sa nouvelle composition que le programme intitule ainsi: *Scène des Huguenots, Fantaisie dramatique sur deux chœurs favoris de Meyerbeer*, titre fort amphibologique, quelque peu ambitieux, et qui a un tort de plus, celui de ne pas bien préciser la donnée du morceau. Mais ceci est une tache légère, facile à effacer. Au reste, cette *Scène*, cette *Fantaisie dramatique*, comme on voudra l'appeler, renferme des beautés réelles. Les deux motifs principaux y sont enchassés, reproduits et développés avec talent, les passages de *piano* proprement dits, je veux dire ceux écrits pour faire briller l'instrumentiste, n'étouffent point les motifs, les encadrent au contraire et les font ressortir avec adresse. Il y a plusieurs oppositions du *forte* au *piano* habilement ménagées, et vers la fin un passage qui produit un effet électrique. Somme toute, c'est un morceau très-remarquable, et si l'auteur veut se décider à en éliminer quelques longueurs qui rendent l'introduc-

tion obscure et indécise, ce morceau lui fera le plus grand honneur. — L'orgue expressif est un bel instrument, et madame de la Hye en tire de beaux effets, mais je l'avoue, je n'aime les improvisations que quand l'artiste s'appelle *Hummel* ou *Moschelès*, je préfère les impromptus faits à loisir. — Que dire de M. Servais, il a du talent, beaucoup de talent, on aime à le proclamer, mais pourquoi se donne-t-il tant de peine pour faire de l'effet autrement que par les oreilles; à quoi bon ces tournemens d'yeux, ces balancemens de corps, cette façon prétentieuse, de tenir, de tirer, de pousser l'archet, à quoi bon ces *psit*, *psit*, lancés avec affectation à son accompagnateur, qui n'en a que faire, surtout quand cet accompagnateur n'est autre que M. Jules Dejazet, jeune artiste d'un soin, d'une conscience, d'un mérite si incontestés; je l'ai dit, je le répète avec conviction et plaisir, M. Servais a du talent, beaucoup de talent; il est malheureux qu'on n'en puisse complètement jouir qu'en fermant les yeux. Est-ce ma faute si je préfère M. Batta.

CONCERT DE M. GÉRALDY.

Je ne sais si M. Geraldy a été satisfait du résultat matériel de son concert, quant à moi, j'aime à me rappeler cette soirée musicale comme une des plus agréables et des mieux remplies, que j'ai eu l'occasion d'entendre cet hiver. — En homme de goût, le bénéficiaire avait composé son programme de belle et bonne musique, de cette musique substantielle qui n'entre guère dans la composition du programme de cette sorte de réunions. Si le nombre presqu'effrayant des concerts, qui, depuis quelques semaines, ont mis en émoi toute la population chantante et sonnante, ne rendait matériellement impossible l'examen détaillé de chacun d'eux; le compte-rendu de celui-ci aurait été pour le rédacteur de cette courte notice, non pas une corvée, mais un vrai plaisir. M. Geraldy s'est montré à la fois comme virtuose et comme professeur. Deux de ses élèves ont fort bien dit avec leur maître et MM. Puig et Lanza, le beau quintetto de Mozart : *Sento, oh dio!* et les connaisseurs ont pu en toute sûreté de conscience, prodiguer les encouragemens au double début de ces jeunes *soprani*. L'exemple de leur maître doit leur servir de puissant aiguillon. M. Géraldy en effet, qui s'est fait entendre au public parisien depuis bien peu de temps, un ou deux ans au plus, a su dès l'abord marquer sa place au milieu des artistes les plus aimés et les plus habiles. Telle sera toujours pour un chanteur l'influence d'une bonne école, et M. Geraldy, on le sait, est sorti de l'école des Garcia, la seule qui mérite véritablement ce nom, autant par les beaux fruits qu'elle a produits que par l'excellence des principes et la sûreté de la méthode. M. Geraldy a chanté trois solos de caractère entièrement différens, et à chacun il a su donner le style et le caractère convenables; au grand air du *Comte Almaviva : Vedro mentre io sospiro*, il a conservé ce chant grandiose et simple tout à la fois, dont Mozart a empreint ce morceau; dans la scène du *Moine*, morceau de déclamation passionnée, il a gardé la teinte de sombre violence, de terreur religieuse, dont *Meyerbeer* a coloré la composition, le trio de l'*Italiana in Algieri*, a été dit avec cette gaie désinvolture, cette charge bouffonne qu'on croit vulgairement réservée aux seuls Italiens.

Ajoutez que le chant, que la voix ne souffre jamais de ces contrastes, qu'elle est toujours franche, pure et pleine. Voilà, nous aimons à le répéter, les heureux résultats d'un bon enseignement, d'une éducation logique. Et tout en reconnaissant la valeur des dons personnels que M. Geraldy a reçus de la nature, nous ne craignons pas d'affirmer que sans les maîtres qui l'ont dirigé, ce jeune virtuose serait bien loin du point qu'il a atteint. Ce n'est pas que nous nous donnions ici pour l'apologiste aveugle, pour le louangeur exclusif de M. Géraldy, il sait comme nous qu'il est loin de la perfection, qu'il faut toujours apprendre même en enseignant aux autres, que dans les arts qui n'avance pas recule. C'est de l'ensemble de son talent que nous parlons ici, car s'il fallait le juger absolument sur la manière dont il a chanté à son concert, nous serions forcés de dire qu'il est resté au-dessous de ce qu'il fait et de ce qu'il peut. Mais nous attribuons la faiblesse comparative de son organe (c'est en cela surtout qu'il a péché), aux fatigues extrêmes que nécessitent la préparation d'un concert. Nous ne finirons pas sans lui adresser un conseil d'ami véritable, c'est que la facilité de sa voix est son ennemi le plus grand. S'il ne parvient à modérer sa fougue, à tempérer sa verve, la netteté de son agilité peut disparaître et ses fioritures devenir confuses; il peut perdre les plus belles qualités du chanteur, la précision et la clarté.

Nous regretterions d'avoir sacrifié au bénéficiaire MM. Bertini, Batta et tous les autres artistes qui ont si bien secondé M. Geraldy, s'il n'était convenu qu'on s'occupe particulièrement de celui qui donne le concert, chacun devenant bénéficiaire à son tour. Il faut tout au moins mentionner ici les noms de MM. Bertini et Batta, et en particulier M. Batta, véritable chanteur sur son instrument, et chanteur plein d'ame et d'expression. Ces qualités dont nous parlions tout à l'heure, la précision et la clarté, M. Batta les possède à un haut degré, et c'est là, sans contredit, une des principales causes de ses succès et de sa popularité.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — N° 17.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 AVRIL 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Divagations musicales de Samuel Bach. Brand-Sachs. — 6e Concert du Conservatoire: par M. Berlioz. — Avis aux admirateurs de Beethoven. — Nouvelles. — Prime de 75,000 fr. Tirage du 15 avril.

DIVAGATIONS MUSICALES DE SAMUEL BACH.

BRAND-SACHS (1).

§ Ier.

Ma vie est un roman, on a pu le voir (2); mais un roman à la manière de Lesage, et non comme ceux que l'on rêve aujourd'hui. J'ai vu beaucoup de choses: j'ai revêtu bien des fortunes, bonnes et mauvaises, ternes et dorées. Il y a de mes aventures qui auraient pu, si j'avais été le trésor imaginaire de tel grand auteur d'aujourd'hui, se dénouer pour moi par un suicide ou par un assassinat: mais j'ai, dieu merci! la tête froide et le sens droit: c'est mon idole entre toutes, le bon sens; et tous ces mauvais souffles de la destinée, qui soulèvent chez les hommes tant de ces flots d'écume que l'on nomme poésie, n'ont pu creuser un pli dans mon cœur.

Je me suis souvent demandé pourquoi l'esprit de l'homme était ainsi fait, qu'il forme à lui seul toute sa vie. Nous sommes tous plus ou moins malades imaginaires. Tel homme meurt de chagrin et de mélancolie, dans ce siècle-ci, pour des événemens ou des circonstances qu'il aurait à peine remarqués dans un autre. La destinée n'a, depuis cinq mille ans, que les mêmes armes contre nous. Le drame de la vie extérieure a toujours les mêmes scènes depuis la création. Il n'y a de changeant et de réel que notre émotion intime. La vie de l'homme est dans l'homme, et il n'est pas nécessaire, pour en être convaincu, de comparer le stoïque Régulus au sybarite désespéré du pli d'une feuille de rose.

J'ai dit que ma vie avait ressemblé plutôt à un roman de Lesage qu'à un roman d'aujourd'hui. Voilà précisément la différence

Dans les romans de Lesage, il y a une infinité d'incidens qui se pressent et s'enchaînent, dont le

(1) Ce conte est tiré d'un manuscrit de Samuel Bach, intitulé: *Divagations musicales*, que le vieux libraire a remis avant de mourir à un de nos collaborateurs, M. de Ferrière, et qui paraîtra dès qu'on aura fini de déchiffrer l'écriture illisible de cet excellent baron de Bach.

(2) *Il vivere*, par Samuel Bach, libraire. La deuxième édition vient de paraître sous ce titre: *Contes de Samuel Bach*. Chez Delaunay, Palais-Royal, etc., etc.

TIMBRE ROYAL

moindre suffirait pour mettre à la renverse le héros d'un ouvrage moderne, et finir son histoire. Nous sommes quelque chose comme le sybarite que je citais tout à l'heure. La moindre ride sur le cristal de notre vie fait tourbillonner au fond de notre ame des montagnes de sable ou de boue. Un événement qui, pour Gilblas ou Guzman, est l'affaire d'un chapitre, après quoi le personnage se secoue et passe à d'autres aventures, cet événement terminera la vie d'un Werther, et précipitera tous nos héros et toutes nos héroïnes, celui-ci dans le suicide, celui-là dans le meurtre, les autres dans la démence ou la fureur.

Si l'on regarde la littérature comme l'expression des mœurs d'une époque, il est sûr qu'il y a loin de la ligne calme et sérieuse des siècles d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV, à cette excentricité fantasque et maladive de notre temps.

Il y a des gens qui tranchent nettement la question. L'homme est toujours le même, disent-ils. Les écrivains des grands siècles l'avaient étudié : ils le représentaient au naturel; nos grands hommes d'à-présent ne sont pas sortis de leur chambre : ils ont mieux aimé créer, comme Dieu, que d'analyser la création; ils ont mis au monde des monstres.

Je n'essaierai pas de défendre la cause de nos grands hommes. Je ne ferai pas le serment qu'ils ont étudié longuement et consciencieusement la nature qu'ils dessinent. Je n'affirmerai pas, sous peine de perdre la vie, que leurs personnages ont une existence en dehors de leur livre. Je n'affirme rien ; je ne jure rien; je n'essaie rien; je ne veux me brouiller avec personne ni parler politique.

Mais je crois à la vraisemblance de Werther comme à celle de Gilblas. Je crois qu'il y a des océans qui se referment paisibles sur l'engloutissement d'un monde, et des profondeurs souterraines qu'un peu de salpêtre suffit pour bouleverser.

N'avons-nous pas la biographie d'Hoffmann, qui nous offre un type réel et vivant de toutes ses imaginations fantastiques? N'avons-nous pas Rameau, le musicien, et bien d'autres, et ce Brand-Sachs, qui est mort il y a dix ans, que j'ai connu, et dont je vous dirai la vie?

En général, les hommes d'un esprit sain, qui ont peu réfléchi sur l'organisation humaine, sont singulièrement déroutés quand ils aperçoivent, parmi les personnages de leurs lectures, quelqu'un de ces caractères exceptionnels, comme on les aime surtout de notre temps, qui vivent dans un rêve, qui pleurent les larmes de leurs yeux pour des douleurs de leur imagination ; qui seraient fous, s'ils n'étaient poètes, et qui, pareils à don Quichotte, se battent de bonne foi contre des marionnettes ou des moulins à vent.

Ces personnages pourtant existent dans la vie réelle. On en rencontre parfois ailleurs qu'à Bicêtre ou à Charenton, et si l'on vent me permettre une petite digression psychologique, on comprendra facilement, et leur existence, et le rang qu'on leur doit assigner dans la hiérarchie de nos dédains et de nos admirations.

Il y a quelque part, dans madame de Staël, une phrase que voici :

« Delphine n'a que deux intérêts au monde : le » sentiment et la pensée; elle est sans désirs comme » sans avis sur les détails journaliers. »

De cette phrase, il résulte que, pour les maris qui aiment voir leur femme à la tête de sa maison, surveiller en souveraine la bonne administration de ce petit empire, Delphine n'aurait pas été d'une grande ressource.

Mais, en revanche, pour les amoureux, qui ne veulent de la femme de leur voisin que ses beaux yeux et ses douces paroles, et les langueurs ardentes et voluptueuses du tête-à-tête, oh! quelle perle, Delphine! quel diamant!

Or, quelle est donc cette qualité ou ce défaut qui manque à Delphine, et qui lui ôterait cette dédaigneuse insouciance des détails journaliers, si perfide pour un mari, si commode pour un amant?

Cette qualité, ce défaut, comme vous voudrez l'appeler, selon que vous êtes libre ou non des liens de l'hyménée, est tout simplement ce qu'on nomme le sens commun. C'est cette faculté naturelle à tous les hommes et à toutes les femmes de nous mettre en rapport avec les choses extérieures; cette faculté vulgaire qui force le pyrrhonien à se garantir du fer et du feu, malgré qu'il ne croie ni au feu ni au fer; cette faculté pratique et active, qui nous lance des limbes du possible dans la sphère du réel, qui nous jette de la pensée dans l'action; la faculté humaine par excellence; notre créatrice, en quelque sorte, puisqu'elle nous fait passer de l'état de pur esprit à celui d'être agissant et vivant, et que sans

elle on peut être un fou, un archange, un dieu, que sais-je? mais non pas un homme.

Ainsi, madame Delphine, vous n'avez pas le sens commun. En compensation, que de gens n'ont pas autre chose. Ces gens-là dorment, s'éveillent, mangent, vendent leur toile ou leur coton, mangent encore et digèrent au soleil; c'est le bonheur des bonheurs, la journée de ces gens-là, mais ce n'est pas la vie; ces gens-là ne vivent pas, car ils ne pensent pas, car ils ne sentent pas.

Ce sont des êtres animés; ce ne sont pas des ânes, ce ne sont pas des chevaux, ce ne sont pas des brutes, ils ont le front à l'image de la divinité : on les dirait des hommes s'ils avaient un cœur dans leur poitrine et une pensée dans leur cerveau.

L'homme véritablement digne de ce nom, celui dont l'organisation est complète, joint au sens commun de ces êtres heureux le sentiment et la pensée de la Delphine de madame de Staël.

Suivant une tradition orientale, il y avait de purs esprits qui vivaient à la manière des esprits, c'est-à-dire dans la contemplation oisive de l'idée suprême. Ils commirent une faute, et Dieu les revêtit de chair et leur imposa, comme moyen d'expiation, la nécessité d'agir dans le temps et dans l'espace. Ces esprits devinrent des hommes. Il leur fut interdit de s'abandonner à l'extase des rêveries paradisiaques, sous peine d'être induits en erreur par l'infirmité de leurs organes. Et il leur fallut joindre à leur sublime nature, cette faculté d'action qui, dans les êtres inférieurs, se nomme instinct, et dans l'homme, sens commun.

Toutes les grandes époques, tous les grands hommes, ces représentans augustes des beaux siècles, nous montrent réunis ces trois élémens de l'existence humaine sur la terre, le sentiment, la pensée et le sens commun.

Où verrez-vous, dans l'art, une ligne plus simple et plus harmonieuse, plus pure et plus grave, que la ligne grecque et latine aux temps d'Auguste et de Périclès, ou celle de Raphaël, ou celle de Racine, sous Louis XIV, et Léon X!

Voilà pour les grands siècles : arrivons aux grands hommes.

Je sais que nous vivons dans un âge où toutes les gloires sont contestées, où l'on a trouvé le secret de faire de la poussière avec des noms comme avec des ossemens; je prendrai donc parmi les illustrations à la mode du jour : Molière et Corneille, Schiller et Goëthe, voilà des enthousiasmes de ce matin, et Goëthe a fait Werther.

Ecoutez donc ce que dit de Goëthe madame de Staël, qui l'a vu à Weimar :

« Rien ne trouble la force de sa tête. Diderot était » sous le joug de son esprit; Goëthe domine le sien. » On dirait qu'il n'est pas atteint par la vie, et » qu'il la décrit seulement. Goëthe soutient qu'il » faut que l'auteur soit calme, alors même qu'il » compose un ouvrage passionné, et que l'artiste » doit conserver son sang-froid pour agir plus for- » tement sur l'imagination de ses lecteurs. »

Et de Schiller, ce poète si ardent, si fougueux, l'auteur des *Brigands:*

« Schiller était le meilleur ami, le meilleur père, » le meilleur époux; aucune qualité ne manquait à » ce caractère doux et paisible, que le talent seul » enflammait. »

On connaît ce passage de La Bruyère sur Corneille :

« Un autre est simple, timide, d'une ennuyeuse » conversation, et il ne juge de la bonté de sa pièce » que par l'argent qui lui en revient. »

Voici comme en parle Fontenelle, dans sa biographie :

« Il était bon ami, bon parent, tendre et plein » d'amitié. Son tempérament le portait assez à l'a- » mour, mais jamais au libertinage, et rarement » aux grands attachemens. »

Quant à Molière, c'est l'apôtre du sens commun. Il a poursuivi le ridicule depuis les Précieuses jusqu'au Malade imaginaire. J'ai donc trop beau jeu avec celui-là.

Je sais bien que dans le grand siècle, il y avait un homme de génie qui se nommait La Fontaine, et que cet homme de génie, dans sa vie de tous les jours, n'avait guère le sens commun; mais c'est qu'il en mettait trop dans ses fables; et puisque nous sortons de notre liste, qu'est-ce le nom de La Fontaine devant les noms de Bossuet, de Montesquieu, ces génies si admirables de bon sens et de raison, depuis la première page de leurs livres jusqu'à la dernière action de leur vie privée!

Oui, les vrais grands hommes ont été des hommes de bon sens. Qui de nous connaît les noms de tous les écervelés qui ont rêvé de mourir à la façon de Werther, ou de courir les forêts d'Allemagne comme le

Raüber Moor, tandis que les immortels auteurs de ces œuvres si puissantes méditaient dans le calme et dans le silence de nouvelles créations?

On a dépensé pour les victoires de Napoléon autant d'enthousiasme qu'il lui a fallu de sang-froid pour les remporter.

Ainsi donc, un homme n'est véritablement grand, une époque n'est véritablement grande, qu'à la condition de réunir ces trois choses: le sentiment, la pensée et le sens commun.

On pourrait faire une philosophie de l'histoire et une psychologie de l'homme, en suivant l'existence des individus et des nations, selon qu'elle se présente avec l'un ou l'autre de ces élémens, ou avec tous les trois.

On y verrait qu'il y a prédominance du sentiment sur les deux autres, à côté du berceau des hommes et des peuples; et de la pensée auprès de leur tombe.

Si l'on me parle de la Thébaïde, et de l'enthousiasme pieux de ces solitaires qui vivaient à la manière des faquirs indiens, debout sur des colonnes, je dirai que tout cela est admirable, mais que le beau temps de l'église catholique est plus loin; qu'il n'y a pas de monument de la raison des hommes comparable à la législation et au gouvernement de l'Eglise sous Grégoire VII, et que les ordres religieux de la règle de Saint-Benoît recommandaient les travaux les plus humbles et les plus matériels à ces intelligences, que la rêverie du cloître aurait pu jeter en dehors de la simple vie humaine.

La religion chrétienne a cela d'admirable, qu'elle exalte le sentiment et la pensée à la plus grande hauteur que l'homme puisse atteindre, et qu'elle a des règles merveilleuses pour les empêcher, dans leur vol sublime, de perdre de vue le sens commun. On ne saurait voir au monde rien de plus simple et de plus pratique que la vie d'un vrai chrétien. La religion chrétienne déracine toutes les mauvaises passions du cœur de l'homme; elle lui laisse l'amour de Dieu, qui est la poésie suprême, et l'obéissance au devoir, qui est le bon sens. C'est dans l'Imitation de Jésus-Christ que l'on trouve ces belles paroles:

« Mon fils, en quelque lieu que vous soyez,
» quelque chose que vous fassiez, et en quelque oc-
» cupation que vous vous trouviez, ayez grand soin
» de demeurer toujours libre au dedans de vous.
» Conservez un empire sur vous-même, et ne vous
» laissez point accabler et abattre sous les choses
» extérieures; mais tenez-vous toujours élevé au-
» dessus d'elles, afin que vous soyez le dominateur
» de vos actions, les conduisant comme en étant
» le maître, sans vous y assujétir comme un es-
» clave. »

Ce qui fait la grandeur calme du siècle de Louis XIV, c'est cette parfaite alliance du sentiment, de la pensée et du sens commun dans le sein d'une même croyance religieuse: le catholicisme. Il n'y a pas un nom vraiment illustre de cette époque, qui ne nous représente cette triple unité.

Si nous appliquons à notre histoire de France la formule que nous avons posée, nous trouverons qu'avant et après le siècle de Louis XIV, on cesse de rencontrer cette union des trois principes.

Le sens commun et la pensée sont un peu en arrière du sentiment dans le XVIe siècle; c'est au contraire la pensée qui dépasse et coudoie le sentiment et quelquefois le sens-commun dans le XVIIIe.

Quant à notre XIXe, il présente un spectacle singulier.

Il y a dans la vie réelle une grande émancipation du sens commun. On boit, on mange, on dort. On est garde-national; on est épicier. L'intérêt du ménage et de la boutique est le grand mobile de toutes les actions. Il y a sur toutes les places un veau d'or, et c'est le dieu qui reçoit le plus d'encens.

Eh bien! ouvrez un livre de ce temps-là, prose ou vers, n'importe, drame ou roman. Vous y verrez des hommes pâles ou des femmes échevelées qui cherchent les lacs bleus au clair de lune; de jeunes et beaux, de belles et jeunes mélancoliques qui se mirent dans l'eau des sources et se disent qu'il serait bien doux le soir de s'y noyer.

Nos poètes ont crié que le siècle était prosaïque, mais que l'art n'avait pas besoin de lui pour s'inspirer; ils ont élevé un observatoire pour l'art bien haut dans les nuages; ils ont parlé d'*art pur* et d'*intuition*, puis un beau matin ils ont été dupes de leurs œuvres; ils se sont persuadé que ce qu'ils avaient vu dans les étoiles de leur esprit se passait réellement sur la terre; ils l'ont dit et ils ont trouvé des gens pour le croire et le répéter.

Il est vrai qu'il y a une influence exercée sur nous par nos lectures, que l'on ne saurait nier. Cette littérature fantastique, où le sentiment et la pensée se développent avec profusion, et d'où le sens com-

mun est banni; cette littérature, qui formait un parfait contraste avec le siècle, a fini par faire éclore, dans le sein même de la société, une infinité de petits êtres à son image, qui, avec une sensibilité nerveuse et un esprit subtil, n'ont pas l'ombre du bon sens.

Ainsi, dans ce siècle d'intérêts et de calculs, il nous faut joindre à ce petit nombre d'êtres exceptionnels, qui, par nature, pouvaient, comme Brand-Sachs, Hoffmann, et plusieurs autres, vivre dans les rêves de leur cœur et de leur pensée, plus que dans la réalité, toute une multitude exaltée par les livres à la manière du héros de Cervantes.

Cela nous amène naturellement à résoudre la question qui domine ce chapitre, à savoir, s'il est convenable à la littérature de traiter de préférence les caractères d'exception.

Je crois que la littérature n'est pas seulement un miroir des choses sociales. Je ne la crois pas non plus une étoile perdue dans les nuages ou dans le ciel. Elle a, dans mon idée, une robe sacerdotale. Son action sur les esprits est une vérité hors de toute discussion.

Je pense donc qu'elle devrait nous présenter, comme modèle, l'homme complet : c'est ce qu'elle fait dans les grands siècles. Et quand il lui arriverait de traduire sur son théâtre une nature exceptionnelle, j'aimerais qu'elle accusât son imperfection.

Le malheur de notre école littéraire, c'est qu'elle nous habille merveilleusement ses personnages malades et incomplets. Elle pousse le charlatanisme de sa mise en scène jusqu'à nous persuader, ce qui est faux, que tous les grands génies ont été des extravagans.

Je sais bien que c'est une réaction contre le matérialisme brutal de l'époque; mais n'y a-t-il donc moyen de combattre l'erreur que par l'erreur?

Brand-Sachs était un de ces hommes dont l'intelligence et le sentiment ont acquis des proportions immenses, au détriment du sens commun.

Je vais vous présenter son ame telle que je l'ai connue; vous admirerez ses trésors; vous le plaindrez de ce qui lui manque; et vous éviterez le double écueil de ne pas croire à la réalité des natures fantastiques, et de croire à leur perfection.

(*La suite à un prochain numéro.*)

6e CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Magnifique! admirable! superbe! c'est ce que chacun disait en sortant; et nous serions heureux de trouver des épithètes plus énergiques pour exprimer l'enthousiasme que nous avons partagé avec le public, car il y a longtemps, en vérité, qu'on n'avait vu une aussi brillante matinée au Conservatoire. Celle-ci offrait un attrait particulier, dont beaucoup de gens ne se doutaient guère, tant nous sommes oublieux ou ignorans au sujet des grandes inspirations de l'ancienne école : on y devait exécuter un fragment de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. Que de jugemens contradictoires, que d'opinions erronées cette simple annonce avait fait naître! Les personnes auxquelles Gluck est encore étranger se divisaient en deux partis bien distincts : l'un ne voyait dans cette prétention de reproduire la musique d'un compositeur du siècle dernier dont les œuvres ne figurent plus au répertoire, qu'une tentative absurde, dont le résultat devait être souverainement ridicule; comment tolérer, en effet, ce style, aujourd'hui passé de mode, et tombant de vétusté; cette instrumentation incomplète, cette pauvre harmonie, et surtout cette perpétuelle tendance à l'expression du mot qui a fait de la musique de Gluck une sorte de récitatif fatigant et monotone. L'autre parti, moins prévenu, moins superficiel, moins exclusif, moins dandy, moins enfant, moins niais, moins *dilettante*, ne connaissant pas davantage le grand homme dont le nom se trouvait à l'improviste placé sous ses yeux, paraissait bien aise cependant de faire connaissance avec lui, et ne jugeait pas d'avance aussi sévèrement une œuvre qui a pu exciter à un si haut degré l'admiration de nos pères, et qui possède encore aujourd'hui celle de beaucoup d'artistes, garantis par leur âge du prestige des souvenirs. Une autre portion de l'auditoire, la moindre, il faut bien l'avouer, celle qui méprise les arrêts de la mode, qui ne croit pas les productions du génie soumises à ses caprices ridicules, celle qui cherche dans l'art musical de nobles émotions, au lieu de le considérer comme un frivole passe-temps, bon tout au plus à amuser le loisir que laissent le jeu, la chasse, les courses au clocher, les intrigues, le bal et la bourse, cette infiniment petite partie du public du Conservatoire, qui s'occupe assez sérieusement de musique pour connaître et apprécier ce qu'il y a de beau dans toutes les écoles, anciennes et modernes, celle-là seulement, pleine d'admiration pour le génie de Gluck, frémissait de plaisir à l'idée d'entendre le fragment d'*Iphigénie*.

La symphonie héroïque, par laquelle s'ouvrait le concert, pouvait seule modérer l'impatience des uns, la curiosité des autres, et consoler les adeptes du dandysme de la mystification dont ils se croyaient menacés; car, pour ce monde-là, Beethoven est à la mode, comme Gluck le

fut pour les muscadins de la cour de Louis XVI. Et le temps n'est peut-être pas fort éloigné où le dédain de ces messieurs remplacera pour lui le faux enthousiasme dont ils font parade : rien alors ne manquera plus à sa gloire. L'exécution de cette admirable symphonie n'a rien laissé à désirer sous le rapport de l'ensemble; s'il faut absolument relever les incorrections de détails, nous dirons que le trio du scherzo a perdu un peu de son effet, a cause du troisième cor (c'est-à-dire celui qui exécutait la partie la plus grave) (1), qui se trouvait un peu trop bas, et dont le timbre cuivré dominait de temps en temps le son des deux autres plus que son rôle ne l'eût exigé, altérant ainsi, par ses nuances trop prononcées, la couleur sombre et presque rêveuse de ce beau passage. L'ouverture d'*Oberon*, au contraire, de même que le chœur d'*Eurianthe*, qu'on a fait répéter, ont été rendus de la façon la plus complètement irréprochable. On ne saurait concevoir une interprétation du compositeur plus intelligente, plus fidèle, ni plus dramatique. Le chœur du *Crociato*, de M. Meyerbeer, a produit moins d'effet que l'année dernière. Serait-ce que les immensités des *Huguenots* ont rendu le public plus exigeant, ou que la coupe italienne du morceau avec sa longue ritournelle, son solo de clarinette, et ses développemens plus considérables que de coutume, lui ont nui, ou bien que le parterre était las d'applaudir ?... Peut-être y a-t-il au fond un peu de tout cela. Toujours doit-on dire que ce fragment du *Crociato*, malgré sa tendance italienne, est du plus beau caractère; les accords syncopés des violons, sur le trait détaché des bases, sont surtout d'un effet puissant. Il n'y a que le chant de la clarinette que je suis fâché de trouver là, d'autant plus que l'auteur, je le gagerais, ne l'affectionne pas beaucoup plus que moi, et qu'il ne l'a écrit sans doute que pour faire un peu sa cour au parterre de La Scala, dont on connaît le goût pour les phrases *empanachées*. Le solo de violon, qu'annonçait le programme, est de M. Allard, et l'auteur l'a exécuté avec un bonheur vraiment remarquable. M. Allard est très-jeune, son talent n'est pas encore parvenu à sa maturité, il participe un peu de toutes les écoles, on voit qu'il cherche à reproduire ce qu'il a trouvé de bien chez ses rivaux. Probablement dans quelques années, les belles qualités qu'on remarque aujourd'hui dans son jeu se fondront ensemble pour produire une manière plus simple, plus une, plus individuelle, type du talent véritable, qu'il est appelé à posséder.. En attendant, chacun s'est plu, dimanche dernier, à rendre justice au sentiment avec lequel il chante, autant qu'à la hardiesse souvent heureuse de ses traits les plus ardus. Mais nous lui répéterons ce que nous avons déjà dit aux virtuoses cent fois en pareille occasion, son morceau est trop long, énormément trop long; l'attention se fatigue si vite à suivre un solo instrumental ou vocal, quel que soit du reste le mérite de l'exécutant, que, dans son intérêt, l'artiste devrait toujours se renfermer dans les proportions les plus strictement nécessaires au développement de ses principales facultés, et ne rien chercher au-delà.—Nous avions eu déjà l'occasion d'entendre M. Billet dans la même fantaisie de piano qu'il a jouée au Conservatoire. Cette œuvre de Thalberg, sur un thème de Mozart (le duo : *La ci darem la mano*, de *Don Juan*) fourmille de traits brillans d'une grande difficulté, que M. Billet a su rendre avec une aisance et un aplomb qui doublent le mérite de son exécution. M. Billet fait le plus grand honneur à son maître, M. Zimmermann. On voit que j'ai réservé pour la fin de mon article le fragment d'*Iphigénie*. C'est qu'en effet, il eût été assez mal avisé pour moi de quitter Gluck pour parler d'un solo de piano et de violon, et comme après tout il faut rendre justice au talent quand on le rencontre, fût-ce même dans le dangereux voisinage du génie, j'ai mieux aimé suivre l'ordre inverse.

Cette scène sublime, où figurent à peu près seuls les Scythes et leur roi Thoas, perd énormément à être entendue hors de la scène; elle avait en outre été tronquée en quelques endroits fort inutilement, témoin le dernier air de ballet en ré majeur, et les deux petites reprises en ré mineur qui le précèdent, dont la durée n'excède pas en tout une minute et demie, et qui terminent, en le complétant si bien, le monologue de l'orchestre. Cette coupure intempestive a été cause d'une fausse entrée des seconds violons, qui, n'étant pas bien avertis sans doute, et ayant sous les yeux la copie entière du morceau, ont voulu passer outre. Massol a dit avec chaleur son air de Thoas; mais du point où nous étions placés, l'orchestre couvrait presque entièrement sa voix. Le chœur et l'orchestre ont bien rempli leur tâche : c'était ferme, vigoureux, rude même, comme le sujet l'exigeait. Je répéterai ce que j'ai déjà dit ailleurs, au sujet du premier air de danse en si mineur : il n'y a pas là de cymbales dans la partition, elles ne sont employées par l'auteur que dans l'accompagnement du chœur : « Les dieux apaisent leur courroux, » et au dernier morceau du ballet, celui dont je viens de regretter la suppression. Il n'y en a pas non plus dans le chœur : « Il nous fallait du sang, » mais seulement un tambour et un triangle. L'auteur savait trop combien les organes se fatiguent ou se blasent promptement par l'usage des instrumens bruyans, pour ne pas en varier l'emploi autant que possible. Ce sera quelque imbécille de danseur qui, dans le morceau en si mineur, d'un caractère sombre et d'un effet sourd, n'entendant pas assez l'orchestre à l'Opéra, aura demandé et obtenu la continuation de la partie de cymbales, qui finissait au dernier mot du chœur. De là l'erreur qui s'est glissée à l'exécution du Conservatoire.

(1) Il n'y en a que trois dans cette symphonie.

Gluck corrigé par un danseur !!!!

Malgré cela, l'effet général a été foudroyant, et l'assemblée tout entière a paru frappée de terreur comme à l'aspect d'une apparition surnaturelle. C'étaient des transports frénétiques, des cris, un étonnement à faire rire les Gluckistes qui savaient à quoi s'en tenir sur la puissance du vieux maître, s'ils avaient pu rire dans un pareil moment. Les dandys eux-mêmes mordaient le bout de leurs gants blancs en souriant avec bienveillance, et plusieurs ont bien voulu déclarer que ce *n'était pas mal.* Allons, peut-être que Gluck redeviendra à la mode.... par le feu éternel! Si cela arrivait, il faudrait murer la porte du Conservatoire; c'est déjà bien assez pour lui d'avoir subi cette honte une fois.

H. Berlioz.

AVIS AUX ADMIRATEURS DE BEETHOVEN.

Ce fut dans tous les temps et chez tous les peuples, un devoir regardé comme sacré d'honorer la mémoire des grands hommes par des monumens durables, légués aux générations futures comme symbole de l'admiration contemporaine. Cette obligation, si impérieuse à l'égard de tous les hommes extraordinaires, ne nous est-elle pas imposée plus impérieusement encore lorsqu'il s'agit d'un génie dont les admirables créations sont connues, non-seulement en Europe, mais même dans les contrées les plus lointaines; lorsqu'il s'agit d'un homme dont le nom est placé en première ligne, toutes les fois qu'il est question des opérations les plus hardies et les plus sublimes de l'imagination humaine, de l'essor le plus prodigieux de l'invention artistique, et, avant tout, de la perfection de la musique comme art indépendant; en un mot, lorsqu'il est question de Louis van Beethoven! Qui ne connaît les neuf symphonies de Beethoven, cette gloire immortelle de la musique instrumentale! qui ne connaît l'inimitable opéra de *Fidélio!* qui ne connaît enfin les grandes compositions pour le piano, compositions qui ont ouvert à l'instrument une ère toute nouvelle! ces ouvertures, ces quatuors, ces messes, ces oratorios, ces cantates, ces Lieder, en un mot ces magnifiques productions d'un génie ardent et infatigable, qui savait se frayer des routes si nouvelles et qui se proposait toujours un but si noble et si élevé. Peu d'artistes ont laissé derrière eux des monumens aussi imposans que ceux de Beethoven. Lui-même s'était créé une tâche, une tâche effrayante s'il en fut jamais, celle de ne rien écrire qui ne fût entièrement neuf, ou qui ne satisfît pas à toutes les exigences de l'art, considéré sous le point de vue le plus élevé, et son puissant génie l'éloignait tellement des routes déjà connues, que, bien loin d'imiter les autres compositeurs, il ne lui est jamais arrivé, au milieu de productions si nombreuses, d'imiter même ses propres idées. C'est ainsi qu'il imprima une direction neuve et pleine d'avenir aux efforts des artistes, de telle sorte que l'art ne lui fut pas seulement redevable d'un progrès immense, mais que son exemple eut l'influence la plus salutaire sur les artistes ses contemporains, ainsi que sur ceux qui devaient venir après lui. Un talent si exceptionnel, un génie d'une nature si rare et si bienfaisante, mérite d'être consacré d'une manière toute particulière par l'érection d'un grand monument plastique. Quant au lieu où doit être élevé ce monument, ce ne peut être une question douteuse. La ville de Bonn, sur le Rhin, dans laquelle le grand artiste a reçu le jour, et dont l'admirable position attire un si grand nombre d'étrangers, a paru la plus convenable à cet effet, et une commission s'y est réunie dans ce but, après avoir obtenu l'autorisation de l'autorité ministérielle. Mais comme un tel projet exige d'immenses moyens d'exécution, les soussignés s'adressent avec confiance à tous les admirateurs de Beethoven pour obtenir des secours produits, soit par des souscriptions particulières, soit par des concerts ou par des représentations dramatiques. Nous croyons être en droit d'espérer, non-seulement que tous les amateurs de l'art musical s'empresseront de se rendre à ces représentations, mais encore que tous les artistes exécutans voudront s'imposer de légers sacrifices pour honorer la mémoire du grand maître auquel ils doivent de si grandes et de si douces jouissances. Toutes les rédactions de journaux sont priées de vouloir bien contribuer à cette collecte et d'admettre sans frais cette réclamation, qui intéresse tout le monde artistique. Les soussignés se feront un devoir de faire connaître de temps en temps les progrès de l'entreprise.

Signé, à Bonn, par la commission nommée pour l'érection du monument: A. W. von Schlegel, président; Breidenstein, de Cloeer, Gerhards Kueisel, Noggerath, von Salomon, Walter (1).

---

(1) Les souscriptions seront reçues par le gérant de la *Gazette*, et les noms des souscripteurs insérés dans le journal.

NOUVELLES.

*** L'Opéra a fait, dimanche dernier, la plus forte recette qui s'était jamais vue à l'Opéra. 11,168 fr. 40 c. ont été le produit de la seizième représentation des *Huguenots*. Ce fait parle mieux que tous les éloges du colossal succès que cet ouvrage obtient, et qui augmente à chaque représentation.

*** Les répétitions de l'opéra de *Notre-Dame-de-Paris*, réduit de cinq à trois actes, ont déjà commencé, et cet ouvrage, dont le poème est d'un de nos plus célèbres écrivains, et la musique d'une dame, sera sans doute offert dans le courant de l'été à la curiosité du public, en compagnie du ballet du *Diable boiteux*, qui est déjà tout prêt, et de celui qu'on va mettre à l'étude pour la rentrée de mademoiselle Taglioni.

*** Nourrit et mademoiselle Falcon ont chacun, au 1er juin, un congé d'un mois : le premier doit se rendre à Bruxelles, et l'autre à Bordeaux.

*** Les répétitions de la *Folle des Bois* et de *Rock-le-Barbu* marchent de front au théâtre de la Bourse, et ces deux ouvrages ne tarderont pas à venir combler le vide que laisse l'absence de madame Damoreau.

*** L'Opéra-Comique va perdre le surcroît de 60 mille francs ajouté à sa subvention. Et c'est justice; car la subvention de 240 mille francs, accordée à ce théâtre, ne sert absolument à rien. Les artistes avaient espéré qu'on emploierait cette somme à rouvrir l'Odéon, où un asile serait accordé à la musique progressive. Il paraît que cette espérance est encore ajournée.

*** Inchindi part pour une tournée départementale. En son absence, débutera à l'Opéra-Comique, le chanteur Roi, engagé pour l'emploi de basse-taille.

*** Nous apprenons avec plaisir à nos lecteurs que le plus habile des maîtres de chants, M. Bordogni, qui a formé le plus grand nombre d'élèves remarquables, entre autres madame Damoreau, nous donnera l'hiver prochain *deux jeunes cantatrices* qui réuniront, à une excellente méthode, de fort belles voix, et qui seront une excellente acquisition, soit pour les Italiens, soit pour l'Opéra.

*** *Cosimo* vient d'obtenir un succès de fou rire au théâtre d'Amiens. La jolie musique de M. Eugène Prévost a fait une vive sensation.

*** Madame Ponchard est de retour de sa tournée en Hollande et en Belgique, où elle a obtenu partout un accueil très-favorable.

*** Le concert donné par M. Baillot, mardi dernier, à l'Hôtel-de-Ville, avait attiré beaucoup de monde. Le plus célèbre de nos violons a joué avec la perfection qu'on lui connaît, et a recueilli une riche moisson d'applaudissemens.

*** M. Sor a donné dernièrement une soirée musicale dans les salons de M. Petzold. L'auditoire se composait principalement d'Espagnols accourus pour applaudir un artiste compatriote et un instrument national. On a distingué une fantaisie villageoise, composée et exécutée par le bénéficiaire, et un duo de guitare entre lui et son émule, M. Aguado. Nous devons constater une innovation introduite par ce dernier : au lieu de tenir la guitare sur ses genoux, il l'appuie sur une espèce de piédestal, qui laisse la liberté des bras à l'exécutant, et donne plus de fermeté à l'instrument lui-même.

*** L'ouvrage de M. Onslow, que nous avions déjà annoncé, doit être représenté au commencement de l'hiver prochain. L'action du poème nous reporte, dit-on, à une époque dont la couleur est musicale et dramatique, à 1588, c'est à seize ans après la Saint-Barthélemy, quelque temps après la bataille de Coutras, lorsque le prince de Condé, Henri Ier, mourut empoisonné, lutte de passions galantes, religieuses, politiques et guerrières!

*** Le domaine intente, en ce moment, un curieux procès à l'administration de l'Académie royale de musique. Ce procès a son origine dans la tombola des bals de l'Opéra. Quatre des plus beaux lots n'ont pas été réclamés par les porteurs des billets gagnans; ce sont : le tableau de Roqueplan, estimé 4,000 francs; un *beaume*, de 1,500; un cachemire de mille écus et un bracelet de 800 francs. En vertu d'un article du Code civil, qui adjuge au domaine public tous les biens vacans et sans maîtres, le fisc étend ses bras armés de griffes; mais l'administration de l'Opéra objecte que, les lots ayant été un don gratuit, un acte de munificence de sa part, ne confèrent aucun droit à la régie, qui ne peut se substituer au donataire. Cette affaire intéressante vient d'être mise en délibéré.

*** Autant nous aimons à constater tous les progrès de l'art, autant nous plaisons-nous à enregistrer les preuves de générosité des artistes. On sait qu'à Teste, dans la Gironde, les derniers coups de vent ont fait beaucoup de veuves et d'orphelins dans des familles de pauvres pêcheurs. Le jeune Filippa, élève de Paganini, veut profiter du succès qu'il obtient en ce moment pour venir au secours de ces malheureux, et annonce un concert à leur bénéfice. Nul doute que le public ne s'associe avec empressement à cette bonne œuvre musicale, où le plaisir des oreilles s'unit à la satisfaction du cœur. Si l'on comptait, à la fin de chaque année, les secours que nos artistes ont procurés ainsi aux pauvres par leur talent, nous affirmons que le total de leurs bienfaits ne serait guère au-dessous de celui des charités officielles.

*** Dans ce moment, où les grandes villes demandent la partition des *Huguenots*, de M. Meyerbeer, pour monter cet ouvrage, il n'est pas sans importance, pour les directeurs de théâtre, de savoir où se procurer la nouvelle clarinette basse, jouée avec tant de talent par M. Dacosta, dans le célèbre trio du cinquième acte des *Huguenots*, et qui produit un si grand effet. Cette clarinette est en si bémol (les instrumens antérieurs à cette invention, qui ne pourraient pas servir à ce morceau, étaient en ut). Le doigté de celui-ci est le même que pour la clarinette ordinaire; il faut seulement avoir des anches un peu ouvertes, faibles, et serrer les doigts, vu qu'il y a des clefs sur lesquelles il faut appuyer pour les boucher. Il se trouve chez M. Buffé, facteur d'instrumens, n. 4, rue du Bouloy.

*** La commission des auteurs dramatiques a obtenu cette semaine une audience de M. de Montalivet, ministre de l'intérieur. Le but était de demander la réouverture du théâtre de l'Odéon, comme succursale du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique, et pour y exploiter conjointement ces deux genres. Les intérêts des compositeurs ont été chaudement défendus par MM. F. Halévy, A. Adam et A. Piccini, membres de la commission. Le ministre a parfaitement accueilli la réclamation de ces messieurs, et en a compris toute la justesse. Tout nous fait donc espérer que l'année prochaine les compositeurs français trouveront enfin un théâtre qui accueillera leurs ouvrages, et sortiront de la triste situation où ils se trouvent dans un pays où il existe dix-sept théâtres qui exploitent le mélodrame et le vaudeville, tandis qu'il n'y a que deux théâtres lyriques, où ils ont encore à combattre la concurrence redoutable, et souvent heureuse, des musiciens étrangers.

*** Une statistique théâtrale porte le personnel de tous les théâtres de France, chanteurs, tragédiens, comédiens, danseurs des deux sexes, au nombre de 4,000 personnes.

PRIME DE 75,000 FRANCS.

(Un billet de prime avec l'achat de musique, de chaque somme de 5 fr., chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.)

LES TIRAGES DES PRIMES AURONT LIEU, SAVOIR :

Le 30 avril prochain, CINQ MILLE FRANCS; et le 31 mai prochain, TRENTE CINQ MILLE FRANCS.

Les numéros sortis le 15 avril sont :

Série	261	Numéro 109	500 francs.
	330	869	500
	336	694	500
	265	773	500
	38	277	500
	240	933	500

MM. les abonnés recevront avec ce numéro : *Rondeau brillant sur : le Retour des Promis*, romance favorite de Dessauer; par J. Moschelès.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 18.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er MAI 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — Divagations musicales de Samuel Bach (suite). —Théâtre de l'Opéra-Comique : SARAH, ou l'ORPHELINE DE GLENÇOÉ; par M. J.-J.-J. Diaz.—Nouvelles.

DIVAGATIONS MUSICALES DE SAMUEL BACH.

BRAND-SACHS.

(Suite.)

§ II.

Il y avait à Berlin un marchand de musique. Ce marchand faisait en outre des pianos et en jouait, mais surtout parlait d'esthétique et de métaphysique fort bien pour faire mousser sa bière qu'il aimait beaucoup.

Il avait été reçu docteur à l'université de Gœttingue, et sa thèse était imprimée *de vacuo faciendo et machinâ pneumaticâ*, ce qui lui avait donné cette idée merveilleuse de faire de la métaphysique sur un pot de bière, comme le vide sur l'eau pour la rendre légère et volatile.

C'était sa vie, cela ; boire et philosopher, philosopher pour boire ; et dans cette gastronomie *transcendentale*, quand il avait créé quelque synthèse *à priori*, quelque type bien aérien, et ne touchant pas la terre, sa bière était bonne, et il avait de la joie pour le reste du jour.

Un soir il soupait avec un musicien de ses amis. Ce musicien faisait de la métaphysique aussi, car il buvait de la bière; et de l'esthétique, car il avait nom Hoffmann; de sorte que c'était comme une danse d'esprits au-dessus de leurs tasses où la bière moussait.

Comme ils évoquaient ainsi tous leurs fantômes, ils en virent passer un qui brillait et faisait pétiller la liqueur. Il était mince, délié, blond, et disait sur la musique des choses d'un autre monde.

Le marchand tressaillit et trouva sa bière parfaite, ce qui lui démontra qu'il avait bien philosophé. Mais le musicien dit : « Il serait mal de laisser cette idée sur cette bouteille; je vais la prendre et en faire un conte, que je nommerai Kreïsler. » Et le marchand dit : « C'est vrai ! moi, je veux en faire un homme, et elle se nommera de mon nom, Brand-Sachs. » Ce qui prouve que la philosophie, je dis la saine philosophie, n'est pas ennemie du mariage, comme on le prétend; car le marchand de musique, après ce raisonnement, se maria, et Brand-Sach vint au monde.

C'est une phrase à la mode, celle-ci : Les idées s'incarnent; les idées se font homme. Je ne sais trop comment ces demoiselles s'y prennent pour se donner chair et os; mais un homme faire lui-même cette transformation!... C'était un grand problème. Notre marchand s'adressa pour le résoudre à l'éducation.

A peine le petit Brand-Sachs était-il né, que son père lui jouait sur ses pianos des mélodies de Mozart et de Beethoven. Il respirait les sons avec l'air du jour, et fermait sa paupière au sommeil quand les grosses cordes d'argent cessaient de bourdonner.

Les touches d'ébène et d'ivoire furent les premiers hochets de ses doigts enfantins. Brand-Sachs disait fa, sol, avant de dire papa, et savait solfier avant de savoir parler.

On lui apprit à lire dans le Kreïsler d'Hoffmann. A deux ans, il jouait des sonates et des fugues; à trois ans, il improvisait. Son père ne le quittait pas une minute. Il l'environnait d'une atmosphère fantastique, et secouait sur lui comme une poussière d'or les rêves qu'il avait évoqués sur ses pots de bière.

L'organisation poétique et musicale de l'enfant se développa rapidement. La vie était pour lui comme un conte de fées. Il la voyait entre les lignes d'un cahier de musique, en dièze ou en bémol, avec des paroles d'opéra, les ailes abandonnées aux vibrations de l'orchestre.

A douze ans, Berlin se l'arrachait. Les grandes dames voulaient voir le petit prodige. Le monde s'illuminait pour lui de ses plus belles bougies, de ses plus riches diamans, de ses plus doux sourires. Déjà son ame plongeait dans l'infini des émotions musicales. Il pensait en musique, et les élans de sa sensibilité galvanique et nerveuse annonçaient de belles choses pour l'avenir.

Le marchand le fit alors voyager en Europe. Le voyage fut un vrai triomphe. Le journalisme, cette renommée de l'Olympe moderne, courait avec sa trompette devant leur chaise de poste. Les théâtres levaient leur toile et allumaient leur gaz pour les recevoir; le parterre leur battait des mains, et les gants blancs des loges leur jetaient des couronnes.

Oh! quelle vie, ne tenir par aucun point à la réalité; vivre dans l'art comme Malebranche en Dieu; ignorant des hiérarchies sociales, enfant gâté de toutes les aristocraties, roi comme Macbeth, par les fantômes et par les visions!

Le marchand regarda son œuvre et s'applaudit, non de voir comme elle était admirée, encensée, chose vulgaire! mais comme elle ressemblait à l'être métaphysique qui avait voltigé sur la mousse de son pot de bière, lorsqu'il soupait avec Hoffmann.

Cela fait, il mourut. Brand-Sachs avait seize ans. Il était à Paris, et le premier pianiste du monde.

A Paris, Brand-Sachs vit nos poètes et nos artistes. Il se jeta dans le tourbillon de nos querelles philosophiques et littéraires. Précisément l'Allemagne était à la mode, et son frère Kreïsler faisait alors fureur. Paris ouvrit de grands yeux pour voir ce conte d'Hoffmann fait homme. Les femmes furent curieuses d'avoir pour amant un conte d'Hoffmann. Brand-Sachs eut des succès et des aventures.

Ce double contact, avec les choses et les idées, lui fit envisager l'art sous un nouveau point de vue. Il le regarda comme l'anneau mystérieux qui unit le monde idéal au monde réel. Otez à Amphion sa lyre, disait-il dans son langage mystique, les murs de Thèbes restent dans le néant.

Dès ce moment, il vit dans l'art un apostolat. Il jeta les yeux sur la société, d'une part; de l'autre, sur les idées civilisatrices. Hélas, ce n'était plus le temps des temples grecs, ni celui des cathédrales gothiques. Que dire à cette société de nos jours? Quelle idée faire entrer dans son sein?

La lyre avait passé des mains d'Apollon à celles des bergers. Elle disait les soupirs de la terre au lieu de répéter les paroles du ciel. L'art ne descendait plus radieux et consolateur de la sphère des idées, mais il montait incessamment vers elle chargé de douleurs et d'imprécations.

Brand-Sachs n'avait pas de foi religieuse. Mon Dieu non! une religiosité vaporeuse, des nuages de poésie, des visions ailées et célestes passaient dans son ame par intervalle comme des oiseaux divins; mais voilà tout. Et il ne jouait pas de l'orgue, mais du piano, ce qui est bien différent. Par malheur, il n'avait pas le génie de la contredanse. Donc il lui fallait une religion. C'était une de ces organisations qui ne peuvent que pleurer quand elles ne peuvent pas prier. Il pleura.

Voyez-vous d'un côté la sensibilité la plus impressionnable, l'imagination la plus vive, le cœur le plus ardent, la tête la plus romanesque: de l'autre, un panthéisme vague, nulle idée des con-

venances sociales, et nulle conviction de la nécessité de souffrir ici-bas?

Tel était Brand-Sachs. La liberté humaine avec toutes ses voiles, mais sans lest.

Du reste, il touchait par si peu de points au monde réel; l'art dans lequel il voguait était chose tellement diaphane et immatérielle, qu'il se maintenait sans contrepoids. La vie était pour lui spectacle et musique: rien de plus. Il la voyait d'en haut comme en passant, et si parfois il souriait, ou versait des larmes, sa tristesse religieuse à part, c'est qu'il y avait comédie ou tragédie en bas.

Réciproquement le monde ne le comprenait guère. Les uns riaient de lui comme d'un Gilles, les autres haussaient les épaules comme d'un charlatan; il y en avait qui s'écriaient, en extase: Fantastique! fantastique! D'autres le regardaient en l'air avec un télescope, et découvraient en lui des merveilles dont il ne se doutait pas. Les femmes disaient: Il est à la mode! et ce mot leur permettant d'admirer sans comprendre, elles faisaient des bravos et des grimaces à n'en plus finir.

Ce que je dis ici des femmes ne doit pas les offenser, et ce n'est pas une vengeance de toutes les tribulations qu'elles m'ont fait essuyer. Elles peuvent bien être artistes et fantastiques aussi; elles ne le sont souvent que trop; je le sais mieux que personne; mais, en général, celles-là même qui sentent le plus vivement, les bougies du grand monde les font un instant futiles et élégantes. Le moyen de pleurer avec Schubert ou Weber quand on a la plus ravissante robe de blondes, et que le comte de *** ou le duc de *** est derrière votre fauteuil? Le sentiment de l'art est comme le sentiment religieux: il ne se développe que dans une certaine atmosphère et sous certaines conditions. Vous pouvez donc bien applaudir et vous extasier, surtout si vous avez un personnage de Blue Stocking à jouer. Mais avez-vous écouté? avez-vous compris? Je n'oserais en répondre. D'où je conclus que c'est là un singulier rôle pour l'art, ce rôle d'amuseur public qu'il remplit dans nos salons depuis qu'il a quitté ses cathédrales.

Je fis la connaissance de Brand-Sachs d'une façon bizarre. C'est ce que je vais raconter dans le chapitre suivant.

§ III.

On a beau dire, je suis poète aussi, moi, à mes heures. J'ai mes rêveries, le soir, quand le ciel est bien étoilé, les arbres bien noirs, et la lune bien ronde et bien blanche dans l'immensité. La musique me promène dans un monde d'émotions intimes, que je savoure délicieusement, après le dîner surtout, quand tout est calme en moi et chez moi, et que j'ai pris mon café. Je pleure comme un niais au drame le plus absurde, et je ris aux éclats de la plus plate bouffonnerie. Polichinelle fait mon bonheur quand il tient son bâton entre ses bras et frappe et tue le chat et le commissaire, jusqu'à ce que le diable vienne et l'emporte en enfer. J'adore aussi Paillasse recevant des soufflets. En un mot, malgré mes soixante-trois ans, j'ai dans mon imagination et ma sensibilité, un trésor de larmes, de rires, de rêves, d'hallucinations et de titillations que je conserve avec soin, pour ma récréation et mon plaisir.

Mais tout cela ne me fait pas oublier mes affaires. Mon habit n'est jamais chiffonné, ni ma perruque dérangée, de toutes mes petites agitations intérieures. Et je ne me rappelle pas être jamais arrivé trop tard chez mon notaire ou mon courtier, ni avoir dépassé une fois l'heure de mon déjeuner ou de mon dîner dans mes contemplations poétiques et fantastiques.

On bavarde beaucoup sur les feuilles et les herbes, aujourd'hui. Le pittoresque est à la mode. Il n'y a pas de livre qui ne soit rempli de longues admirations sur l'eau et le ciel, et c'est un des caractères les plus marqués de la littérature de cette époque. Lisez un auteur du dix-septième ou du dix-huitième siècle, il vous dira qu'il est allé à Rome, à Madrid, à Vienne, et cela sans extase descriptive au sujet des pierres et des troncs d'arbres. Les mémoires même des siècles plus éloignés sont pleins de voyages dans des contrées lointaines et poétiques. Nous avons Bassompierre, et ses excursions européennes; Joinville, et sa croisade d'Afrique; Ville-Hardoin, Vitry, Guibert de Nogent, et mille autres, qui ont parcouru la terre et les mers. Ils racontent les faits, et n'ont pas une page de mélancolie ou de description pour les cèdres, les sables, les pics et les torrens.

Il faut penser cependant que le spectacle de la nature matérielle agissait sur eux comme sur nous;

mais ils ne croyaient pas devoir jeter sous les yeux de leur lecteur le trésor secret de leurs sensations intérieures.

J'ai toujours eu le sentiment de la forme et de la couleur. Les lumières et les ombres, les ardeurs du soleil et les lueurs crépusculaires, les teintes variées des feuilles dans le jour et les grandes lignes des rochers et des édifices sur un ciel bien bleu, toutes ces choses, dans mes voyages d'Italie ou d'Allemagne, m'ont toujours plongé dans de rêveuses extases dont je n'ai jamais parlé.

Je n'ai pas cessé de regarder cette terre comme un théâtre splendide où il se joue à chaque instant des drames magnifiques, et où il passe sous nos yeux de magiques décorations.

Je me suis toujours servi des choses extérieures, comme les malades se servent de la musique et du spectacle, pour me distraire de mes chagrins, et souvent un rayon de soleil, colorant des feuilles au-dessus de ma tête, a chassé bien des nuages de mon cœur.

Maintenant même que je ne sors plus de Paris, je rencontre mille et une merveilles dans l'enceinte de ses murs, et j'ai rarement passé sur les ponts de la Seine, par une fraîche matinée ou par une soirée chaude, sans m'arrêter un instant pour contempler l'effet du soleil, à son lever ou à son coucher, sur la rivière et les maisons.

Un soir du mois d'avril, un beau soir clair et tiède, je m'étais accoudé sur le parapet du Pont-Royal, et je regardais la Seine. Le ciel n'avait plus de soleil; mais sous sa robe fluide et transparente, si transparente et si fluide qu'elle semblait de perle, bien des nuances de couleur passaient comme sous un prisme: à l'horizon, le rose; puis le jaune doré, puis le blond d'opale, puis un bleu vert, puis un bleu sombre, puis les étoiles, puis la nuit.

La Seine, à demi voilée par l'ombre de ses quais, se colorait pourtant de toutes ces teintes du ciel. Elle avait le bleu sombre, que son eau verte nuançait d'un ton plus sombre encore; elle avait le blond, et ses petites vagues scintillaient comme les boucles d'une chevelure; mais surtout une longue lame, d'un beau jaune d'or, luisante comme une lame d'épée; et sur cette lame courant noirs et rapides de petits bateaux; on aurait dit de grosses mouches dans un rayon de soleil; ces petits bateaux jaillissant et s'évanouissant tour-à-tour de la barre lumineuse dans l'ombre; l'eau peinte et éclairée; du jour dans l'eau; du ciel dans l'eau; quelque chose de suave et d'harmonieux, à cette heure, dans ce mélange de la rivière et du ciel; je ne sais quoi de mystérieux et de confus dans les bruits que la brise du soir apportait de la grande ville....

Le beau coucher de soleil! m'écriai-je involontairement. Le beau coucher de soleil! répéta une voix à côté de moi.

Je tournai la tête. Je vis, appuyé sur le parapet, à ma droite, un petit homme, mince, avec de longs bras, une grosse tête pâle, des yeux verts et des cheveux rouges.

Il me regardait avec attention. Son regard, fixe comme celui de l'aigle, me fit baisser les yeux.

J'allais continuer mon chemin, quand il me prit brusquement par le bras:

— Avez-vous des larmes pour la musique? me demanda le petit homme avec un sourire d'enfant.

— Mais, mais, monsieur...., dis-je un peu étonné.

— Avez-vous entendu Brand-Sachs? Venez chez moi, monsieur; vous entendrez Brand-Sachs. Venez, je vous en supplie, je vous en conjure, je le veux.

Et s'emparant de mon bras sans plus de façon, il m'entraîna rapidement.

Les journaux, les jeunes gens, les revues, tout m'avait parlé cent fois du talent prodigieux de Brand-Sachs; mais je n'avais pas encore pu le juger par moi-même. Je le désirais vivement, et ce soir-là je me trouvais de loisir. Puis, j'ai toujours aimé l'étude des caractères excentriques, et le personnage que j'avais près de moi me semblait assez original. Je le suivis donc sans résistance.

Comme nous passions au Carrousel, une calèche, et dans cette calèche une femme seule, drapée, les bras sous son schall blanc, et le corps encoussiné dans le fond de sa voiture, glissa devant nous légèrement.

Mon homme s'arrêta. Ses yeux la suivirent quelque temps; puis, comme il faisait sombre, il cessa de rien voir, et continua sa route, mais lentement et rêveur.

Je me mis tout de suite dans la tête que j'avais saisi le nœud d'une intrigue romanesque, et malgré que le héros ne fût pas des plus beaux avec ses cheveux rouges et sa petite taille, comme j'ai toujours

aimé savoir le secret des autres, je demandai à mon silencieux compagnon, avec une feinte indifférence :

— Cette dame n'est pas mal. Je la vois partout. A propos, quel est donc son nom? Je l'ai oublié.

Le son de ma voix sembla réveiller d'un songe mon enthousiaste. Il tressaillit et me dit, en hâtant sa marche :

— Vous la connaissez ?

— Oui, répondis-je, un peu, c'est-à-dire de vue; mais aidez-moi donc à me rappeler son nom.

— Moi, dit-il, je ne le sais pas.

— Comment cela! m'écriai-je stupéfait.

— C'est la première fois que je la vois. De grace, ne me la nommez pas. Je serais désolé de la retrouver. Ma vision perdrait de son idéal dans une seconde rencontre. Mais marchons vite; j'ai hâte de donner une forme aux fantômes qui m'ont visité ce soir.

Pour le coup je n'y compris plus rien.

Cependant nous avions hâté le pas. Mon original était retombé dans le silence; autour de nous, comme un réseau, la foule entrecroisant ses mailles, et la nuit qui s'abattait sur la ville, et l'illumination des réverbères, pendus comme des têtes ardentes; parfois, de larges clartés à droite et à gauche, les lueurs des boutiques, tout ce spectacle de Paris qui veille et qui bruit.

Nous traversâmes bien des rues, larges, étroites, désertes, populeuses, et bien des heures sonnèrent aux horloges des églises, et nous marchions toujours.

Enfin je commençai à perdre patience. Il était évident que mon conducteur, absorbé dans je ne sais quelle contemplation intime, ne donnait pas toute l'attention nécessaire au chemin que suivaient ses pas, et plusieurs fois nous avions passé par la même rue; je l'arrêtai donc et je lui dis :

— Monsieur, voilà deux heures que vous m'avez fait l'honneur de m'inviter à venir chez vous entendre Brand-Sachs; il paraît que vous demeurez dans un quartier bien éloigné: mais comme j'ai l'habitude de me coucher tous les soirs à minuit....

— Ah! ah! fit mon homme en roulant des yeux égarés, c'est vrai, je me souviens.

— Comme il achevait ces mots, une porte s'était ouverte; il entre, monte l'escalier, traverse une antichambre, une salle à manger, et passe dans un salon, où il y avait un grand feu allumé.

Il m'offrit un siége avec la politesse d'un maître de maison, et s'approcha du piano, qu'il trouva fermé.

Quoi! dit-il, la clé n'y est pas! qu'est-elle devenue? où est la clé de mon piano?

En ce moment une petite fille ouvrit une porte, et à notre aspect elle se retira en criant avec effroi :

— Grand'maman, grand'maman, deux hommes dans le salon !...

Une femme d'un certain âge et d'une belle figure s'avança vers nous, et après nous avoir salués:

— Messieurs, dit-elle, pourrais-je savoir....

— Madame, dit mon petit monsieur, faites-moi l'honneur de vous asseoir. Que désirez-vous, madame? à quoi suis-je redevable de votre visite, madame?

Pendant qu'il multipliait ses politesses, la pauvre dame montrait tour-à-tour sur sa physionomie les signes de l'étonnement et de la frayeur; enfin la crainte l'emporta, elle sortit du salon en criant :

— Louis, Baptiste, au voleur!

Je compris notre position. Mon original était entré dans la maison d'un autre et se croyait chez lui. J'étais dans un embarras mortel, et je me repentais d'avoir suivi un pareil fou.

Ah! mon Dieu, dit-il, éveillé par le bruit, je me suis trompé!

Et il prit l'air honteux d'un écolier qui a fait une sottise.

Il était bien temps de s'en apercevoir.

Je méditais une fugue quand la porte se rouvrit.

Pas un domestique, disait la vieille dame, cela n'a pas de nom!.. Ils nous laisseront voler, assassiner, étrangler!

Elle rentra suivie d'une jeune femme qui paraissait être sa fille, et d'un jeune homme qui devait être son gendre. Tous deux cherchaient à la calmer.

Messieurs, nous dit le jeune homme, seriez-vous assez bons pour me dire si vous avez acheté ces meubles et cette maison pour en faire aussi noblement les honneurs?

Honteux du rôle que je jouais là, je voulus raconter mon histoire, mon homme du Pont-Royal ne m'en laissa pas le temps :

Monsieur, dit-il, en souriant, j'ai fait comme

l'astrologue du bon La Fontaine. J'ai marché dans la rue en regardant une étoile, et au lieu de rentrer chez moi, comme je le croyais, je ne suis pas tombé dans un puits, mais je suis monté chez vous, ce qui heureusement est bien différent. Je suis Brand-Sachs, ajouta-t-il en relevant la tête, et quant à monsieur, je ne sais pas son nom, mais c'est un honnête homme, je vous en réponds, car je l'ai rencontré tout-à-l'heure, pour la première fois, sur le Pont-Royal, regardant l'eau couler et se coucher le soleil.

Je ne pus m'empêcher de sourire de cet éloge de ma personne; mais au nom de Brand-Sachs, il s'était fait un coup de Théâtre. Le jeune homme et la jeune femme qui l'avaient déjà entendu, le comblaient de louanges et ne savaient comment exprimer leur joie et leur admiration. La jeune fille le regardait en extase, et la vieille dame le priait avec cette gracieuse et irrésistible coquetterie des femmes, qui ont respiré long-temps l'atmosphère du grand monde, de vouloir bien ne pas leur retirer cette soirée qu'elle devait à une distraction.

Vous êtes chez vous, disait le jeune homme en riant, vous le savez, et vous ne pouvez pas quitter le salon au moment où il vient si nombreuse compagnie.

Brand-Sachs se prêta de bonne grace à ce qu'on voulait de lui. On me défendit de partir, et je me retrouvai dans ce monde que j'avais quitté depuis que je m'étais fait libraire et philosophe, fort enchanté que la chose eût tourné ainsi.

La jeune femme ouvrit le piano, et Brand-Sachs, en feuilletant la musique, tomba sur l'ouverture du Freischütz.

Weber, s'écria-t-il avec enthousiasme, vous aimez Weber? Oh! dites, vous l'aimez, car, voyez-vous, ce ne sont pas de ces phrases banales qu'on pille à droite, à gauche, et que l'on range symétriquement quatre mesures par quatre mesures, comme des compagnies de la Landwehr, de ces lambeaux que l'on jette, que l'on ramasse, que l'on décout et recout en caprices et fantaisies, de ces accords déduits logiquement comme des théorèmes d'arithmétique... Oh! non, ce n'est pas cela!... mais de l'ame, mais du cœur, mais de l'amour, mais des nuits, bien des nuits passées dans les larmes; des jours déchirés par les pointes des rochers et battus par les flots des tempêtes, tout ce qui élargit la pensée, tout ce qui l'élève, tout ce qui fait qu'un homme n'est plus homme, mais tous les hommes, mais le monde, mais Dieu, passion, malheur, désespoir, vision, extases, la terre, l'enfer, le ciel, appeler cela sa vie et mourir à trente-six ans, voilà Weber, voilà le poète!

Et Brand-Sachs joua l'ouverture de Weber. Nous étions tous près de lui sous une influence magnétique. Son jeu communiquait à nos ames une vibration prodigieuse.

Oh! quelle vie, s'écria Brand-Sachs, la vie du poète!... vivre non pas seulement avec du pain, mais, comme dit l'évangile, avec autre chose encore que du pain! Non! le mauvais ange me transporterait sur la montagne, il m'offrirait des villes et des royaumes, à condition de renoncer à mon art, que j'aimerais mieux mon art, vivre pauvre avec mon art, que régner au milieu de ses royaumes et de ses villes, car, tout cela, ce sont des pierres et de la terre, les derniers élémens du monde que nous habitons; mais l'homme qui pense, c'est le dernier anneau de la chaîne de ce monde aux mondes supérieurs. Tout se lie dans l'univers. Dieu fit les minéraux pour former la terre, la terre pour durcir la tige des plantes, les plantes et les animaux pour nourrir l'homme, la réunion des pensées de tous les hommes et de tous les siècles, pour fixer la pensée de l'homme de génie. L'homme de génie, c'est la nature entière qui devient parole, c'est un commencement de spiritualisation du monde matériel, et quand il n'y aurait dans l'univers qu'un seul homme qui pense, cet homme seul suffirait pour s'asseoir dignement sur le sommet de cette échelle, et pour unir la terre au ciel. Qu'importent après cela toutes les misères de cette vie brutale, et cette destinée de vivre parmi les hommes comme un être incompris? L'être supérieur est-il jamais compris par l'être inférieur? la brute comprend-elle l'homme? la plante comprend-elle la brute? la pierre, la plante ?.. Oh! Beethoven, meurs, meurs, mais en mourant, ne doute pas de ton génie et ne demande pas à Hummel : N'est-ce pas que j'avais du talent?

En disant ces paroles, la tête de Brand-Sachs avait pris une expression sublime, ses yeux lançaient des éclairs, et son front inspiré semblait environné d'une auréole.

Quand je revins chez moi, minuit était sonné, les rues étaient désertes, les cafés même, ces veil-

leuses de la nuit, avaient perdu la clarté qui s'épandait de leurs vitres fermées comme des yeux. Le chat Murr miaulait sur les toits; la flamme tremblait aux réverbères. De temps en temps, le pas d'un piéton retentissait sur les dalles, ou dans l'ombre une voiture passait rapide avec ses deux lumières au front.

§ IV.

Je vis Brand-Sachs plusieurs fois depuis cette première et singulière rencontre. J'admirais son talent, j'aimais sa naïveté de cœur, j'aimais jusqu'à ses extravagances, qui me désolaient et que j'avais entrepris de guérir par mes prédications; mais je ne pouvais réussir. Tous les jours, j'apprenais ou je voyais quelque nouvelle excentricité de mon pauvre ami.

Ne s'était-il pas mis dans la tête un beau matin, que la musique était appelée à régénérer le monde; il me citait les noms d'Amphion et d'Orphée; il prenait au sérieux les cordes de leur lyre, et se desséchait la cervelle à chercher la modulation qui devait le rendre maître des peuples et des rois.

C'était bien le mélange le plus bizarre, la nature de Brand-Sachs! il s'abandonnait à la première idée qui passait dans son esprit; il ressemblait à un homme endormi; sa volonté captive dans les liens du sommeil le laissait à la merci de tous les rêves; on ne pouvait jamais compter sur son exactitude; il promettait de bonne foi, et un nouveau fantôme chassait sa promesse. Voici une aventure qui donnera une idée de cet abandon à l'heure présente qui faisait la vie de Brand-Sachs. Il venait de finir un concerto de piano, et il avait organisé une soirée pour le faire entendre. Le concerto était fort travaillé dans le goût de l'école moderne. Les instrumens de l'orchestre étaient combinés de manière à produire des effets inconnus. Brand-Sachs comptait beaucoup sur son concerto, et il en avait suivi les répétitions avec un soin et une attention inimaginables.

Enfin, le grand jour arrivé, il part de chez lui et se dirige vers la salle du concert; il était à pied. Comme il traversait le passage de la rue St-Honoré où sont les diligences, il en aperçoit une prête à partir, avec les six chevaux impatiens et le postillon botté. C'était la diligence de Prusse, et le conducteur faisait l'appel des voyageurs. Un souvenir de la patrie passa dans l'ame de Brand-Sachs, et il s'arrêta pour voir ces heureux qui allaient visiter sa chère Allemagne.

Madame Hermann, cria le conducteur!

A ce nom du pays, Brand-Sachs sentit redoubler sa curiosité. Il s'approcha de la voiture et vit une femme d'environ quarante ans, avec une jeune personne qui semblait être sa fille, blonde comme la Charlotte de Werther, avec des yeux bleus d'une douceur infinie, et je ne sais quoi de céleste et de candide dans le front, qui rappelait les plus suaves créations de Klopstock.

Brand-Sachs, à cette vue, oublia complètement Paris et le concert et le concerto, et ses espérances de gloire, et ses engagemens avec le public; et quand la portière se referma sur cette ravissante vision, une seule pensée traversa son cœur; ce fut de tout tenter au monde pour ne pas s'en séparer.

Il y a encore une place, dit le conducteur, monsieur de Valéry!

Monsieur de Valéry, répétèrent les assistans.

Il n'est pas arrivé, s'écria le conducteur! tant pis pour lui; postillon, en route!

Je vais monter à sa place, dit Brand-Sachs hors de lui.

Comme vous voudrez, dit le conducteur; avez-vous des paquets? votre nom? Je vais vous inscrire.

La voiture partit au grand trot. Brand-Sachs était assis à côté de sa belle Allemande, et poursuivait son rêve d'archanges, d'anges et de nuages dorés.

Il était sept heures du soir, et le ciel avait la plus belle nuit que l'on pût désirer. La lune se montrait déjà dans la plaine, et le bruit des roues, et le bruit des chevaux, et les yeux bleus de la blonde Allemande; tout cela jetait Brand-Sachs dans un enivrement délicieux.

Je ne parlerai pas de toutes les chimères qui voltigèrent dans son imagination, ni de toutes les douces paroles qui sortirent de ses lèvres, ni de celles plus douces qu'il entendit, et dont la brise du soir retint quelque chose. A peine avait-il galopé quelques heures et fait quinze ou vingt lieues, le conducteur ouvrit la portière, et deux gendarmes, éclairés par une lanterne, mirent le nez dans la voiture et demandèrent les passeports.

L'ange blond donna le sien, mais Brand-Sachs n'en avait pas.

O vile prose de la vie sociale! ô gendarmes! ô passeport! ô police!

Il lui fallut quitter sa blanche Jungfrau, descendre et jeter un long et triste regard sur cette voiture qui la renfermait.

Ah! ça, dit le conducteur, vous allez me payer votre place, puisque vous restez ici.

Brand-Sachs n'avait pas le sou.

Mais c'est un voleur, ce monsieur-là, dit le conducteur.

C'est un conspirateur, dirent les gendarmes!

Un voleur! répéta madame Hermann avec effroi!

Un conspirateur, dit la jeune fille, avec un accent d'intérêt qui alla droit au cœur de l'artiste!

Brand-Sachs fut ramené à Paris de brigade en brigade à pied, entre deux gendarmes, et je lui appris de belles choses à son retour.

On s'était rendu en foule à son concert. Les musiciens, placés à leurs pupitres, attendaient toujours le maëstro qui n'arrivait pas. Des marques d'impatience avaient éclaté dans la salle. Enfin, après une heure d'attente, l'exaspération était montée à son comble. Les cris: c'est une mystification! rendez-nous notre argent! s'étaient fait entendre de toutes parts. Des jeunes gens avaient brisé les banquettes et escaladé la scène, et le tumulte avait été si grand qu'il avait fallu faire évacuer la salle avec le secours des baïonnettes.

Vous pouvez juger de la douleur de Brand-Sachs. Mais toutes ces catastrophes ne le corrigeaient pas, et j'en souffrais plus que lui.

Hormis une seule, et à la fin de sa vie, je n'ai jamais connu à Brand-Sachs de grande passion. Il était trop loin de terre pour cela. Il avait eu des aventures, mais elles n'avaient touché que son imagination. Aussi bien tant de femmes s'étaient jetées à sa tête qu'il n'aurait pas eu le temps de se passionner pour elles.

Un matin on lui apporta un billet. Il défait l'enveloppe et trouve ces mots tracés avec une petite écriture de femme, sur du papier parfumé:

« Si vous n'avez pas peur des revenans, soyez
» demain à minuit, à l'hôtel de ***, rue de ***.
» Vous monterez au premier. On vous introduira.
» Silence et discrétion. »

Le lendemain à minuit, Brand-Sachs était à son poste. Il frappe; on ouvre. L'escalier était éclairé. Il monte. Une *camérière*, vêtue de noir, le reçoit sans dire un mot. Elle lui fait traverser deux salles tendues de noir et le laisse dans une troisième au milieu de la plus complète obscurité. Tout-à-coup une porte s'ouvre et une lueur éblouissante frappe les yeux de Brand-Sachs. Il avance et voit une chambre magnifiquement meublée dans le style du dix-huitième siècle. Des girandoles de cristal jetaient la lumière d'une multitude de bougies sur les fauteuils damassés et les meubles ciselés d'or. Il y avait des tables de laque, des porcelaines du Japon, des magots de la Chine, et sur un divan, poudrée et serrée dans la plus jolie robe à paniers qu'on pût voir, la plus jolie femme de vingt ans qu'il fût possible de rêver. Elle avait un petit air capricieux et volontaire, qui lui allait à ravir, et sans prononcer une parole, elle montrait du doigt à Brand-Sachs un piano de laque ouvert, doré de figures chinoises avec un cahier de musique sur le pupitre. Brand-Sachs s'était arrêté à la porte immobile comme devant une apparition. Il obéit au signe de la jeune femme et vint se mettre au piano. Il jeta les yeux sur le cahier de musique, c'était l'Armide de Gluck. Il joua la partition. Gluck, le Tasse, Armide et ce dix-huitième siècle qui était un enchantement, et cette ravissante féerie qui était là près de lui, passaient et repassaient devant son regard et dans sa pensée. Jamais il n'avait été plus poète, plus artiste. Puis il leva ses yeux et vit dans la glace une délicieuse figure qui se penchait sur son front, des parfums se répandirent dans l'air qu'il respirait, et il se trouva dans les bras de la jeune femme du billet.

§ V.

Si l'on a bien suivi l'éducation de Brand-Sachs, on a vu que chez lui le sentiment et la pensée avaient été développés par l'amour-propre; son génie s'était épanoui au souffle des applaudissemens; mais la volonté qui creuse péniblement et dans l'ombre son sillon; cette volonté de l'homme vraiment supérieur, qui a sa base dans l'austère raison et qui plane au-dessus des enthousiasmes de la foule, cette volonté calme lui manquait entièrement. Tant que sa vie avait flotté dans les nuages sur les ailes du succès, il s'était laissé aller à la brise qui le poussait; mais quand il lui fallut prendre au corps la dure réalité, l'étreindre et la combattre, il se sentit faible et tomba; pauvre Brand-Sachs! Je vais vous conter cela.

Son génie lui avait fait des jaloux; sa naïve fran-

chise lui fit des ennemis. Quelques journalistes d'esprit et de talent furent de ce nombre. C'est une chose misérable, comme cette foule parisienne se laisse conduire par les feuilletons qu'elle lit chaque matin. Brand-Sachs, en moins d'un mois, fut dépouillé de son auréole. On jeta sur son nom autant de ridicules qu'on lui avait brûlé d'encens, et il lui arriva de donner un concert où il n'eut personne.

Brand-Sachs avait été d'abord étourdi de toutes ces attaques, puis il avait essayé de faire face à l'orage; à ce dernier coup il perdit la tête; il revint chez lui morne et le front baissé, et le lendemain il était dans une maison de fous.

Il avait d'autant plus souffert de cette humiliation, qu'il était fort amoureux alors d'une chanteuse italienne; il aurait voulu mettre des couronnes à ses pieds, et il n'avait à lui offrir que la honte d'une défaite.

Dans sa folie, Brand-Sachs était persuadé que sa maîtresse l'avait repoussé avec mépris. Il déplorait son malheur, il appelait la mort.

Hélas! cette femme l'aimait; elle vint me trouver en larmes et me pria de la conduire au chevet du malade, car, au milieu de toutes les calomnies et de toutes les haines, deux choses seulement étaient allées jusqu'à son cœur, l'admiration et la douleur.

Quand nous entrâmes dans la chambre de Brand-Sachs, il était au lit, étendu sur le dos, la tête soulevée par l'oreiller. Ses lèvres étaient blanches; ses joues blanches et creuses. Ses paupières étaient à demi fermées et ses yeux ternes et immobiles.

Il dort, dit Carlotta à voix basse?

On lui répondit: Non madame.

Ce non était affreux.

Il est donc mort, dit Carlotta avec un accent déchirant?

On lui répondit encore: Non madame!

Wilhelm, dit Carlotta, Wilhelm?

Il ne fit aucune réponse?

— C'est moi, c'est Carlotta!

Il ne vous entend pas, madame, dit une vieille garde-malade, il ne peut pas vous entendre.

Mon pauvre Wilhelm, dit Carlotta! et penchée sur la tête du malade, elle cherchait à se placer dans la direction de ses regards.

Il ne peut pas vous voir, madame, dit la garde-malade.

Est-ce qu'il va mourir, s'écria Carlotta? oh! dites, est-ce qu'il va mourir?

Et pâle, elle se tournait tantôt du côté de Brand-Sachs, tantôt du côté des infirmiers qui étaient venus dans la chambre avec elle. Les infirmiers l'assurèrent que le docteur était assez content de ce calme *litargique*, comme ils l'appelaient. Oh! madame, dirent-ils, c'était comme un Roland furieux, ce monsieur *Grand-Sac*. Nous étions quatre après lui et la camisole de force encore. Les douches lui faisaient comme de l'eau claire et les saignées comme..... rien du tout. Enfin, depuis hier le voilà, et le docteur dit que la *conjexion* au cerveau n'est plus si *conséquente*.

Oh! dit en branlant la tête la vieille garde-malade, je n'en augure rien de bon, moi. Et je crois que le pauvre jeune homme ira retrouver son esprit dans le ciel, que Dieu le bénisse!

Quoi? que dites-vous, s'écria Carlotta? vous n'avez plus d'espoir, vous, ma bonne femme?... est-ce que vous croyez.... qu'il va mourir?

La vieille fut effrayée de l'effet qu'avaient produit ses paroles.

Mourir, dit-elle? est-ce que je l'ai dit, madame, qu'il va mourir? Dame! il pourrait bien en *réchapper* tout de même. On ne sait ni qui vit, ni qui meurt. Mais j'aimerais mieux pour lui qu'il fût moins calme en ce moment.

Une idée soudaine vint illuminer le front de Carlotta. On avait apporté quelques-uns des meubles de l'artiste dans sa chambre, et parmi ces meubles son piano. Carlotta l'ouvrit, s'assit devant le clavier et se mit à jouer une fantaisie que Brand-Sachs avait composée dans le temps de sa première jeunesse. Le visage de Brand-Sachs s'animait pendant qu'elle jouait; une légère rougeur pointait sur ses joues. Au milieu de l'andante, ses yeux s'ouvrirent et il regarda le ciel:

L'Allemagne, dit-il, ô mon Allemagne!

Carlotta cessa de jouer. La mélodie avait vaincu.

Brand-Sachs parlait, il pleurait, oh! oui, elle avait vu des larmes rouler le long de ses joues.

Brand-Sachs, dit Carlotta! et elle écartait les rideaux d'une main brûlante, et elle penchait sa tête d'ange sur le lit de douleurs.

Brand-Sachs tressaillit.

Qui m'appelle, dit-il?... Brand-Sachs... oui! c'était mon nom... Il y a bien des jours!... Brand-

Sachs, messieurs, Wilhlm Brand-Sachs! (pleuran t) oh! mon père!..... (riant) Ha! Ha! entendez-vous? les ophycléïdes.. comme dans l'église, au *dies iræ?*.. ta, ta, ta, je veux danser aussi, moi!... ah! les maudits violons!... les maudits, les maudits, les maudits, les maudits violons, violons.... que je suis bête!

Et il retomba dans son silence.

Dieu! s'écria Carlotta! par pitié, Wilhelm! c'est moi, c'est Carlotta!

Brand-Sachs leva les yeux:

Carlotta, dit-il doucement? ah! c'est Carlotta!

Et il souriait en la regardant.

Ah! c'est bien, dit-il d'une voix lente et faible! c'est bien!... tu es venue partager ma prison, n'est-ce pas? c'est bien.... mais tu souffriras cruellement, va! car ils font bien du mal, nos geoliers. Tu ne sais pas tout ce qu'ils font souffrir, pauvre Carlotta!.... Tes bras sont si blancs! Eh! bien, ils t'ouvriront les veines avec leurs couteaux.... Je le sais moi, tiens!

Et il lui montrait son bras entouré de bandelettes. Mais nous souffrirons ensemble, n'est-il pas vrai? va! nous serons encore heureux. Vois-tu, je vais te dire ce que sont nos geoliers. Approche-toi, Carlotta, causons tous deux... Il y a bien long-temps que je ne t'ai parlé... Ce sont des gens, vois-tu, qui ont trouvé le moyen de faire penser la chair. Quand les hommes voient que la pensée d'un homme jette une lueur qui leur déplaît, ils s'adressent à nos geoliers..., et ceux-ci lui découpent tout le corps avec un scalpel, jusqu'à ce qu'il puisse penser comme ils veulent. Oh! ils le tourmentent bien le corps, Carlotta! mais, vois-tu, je te le dis à toi, ne le leur répète pas, ils nous feraient du mal!.. Carlotta, écoute..., le corps meurt, il ne peuse pas.

Carlotta était dans un état affreux. Il y avait dans le regard de Brand-Sachs je ne sais quoi de lugubre au milieu de sa douceur, qui semblait appeler la tombe. Puis, ce délire où il la voyait, où il lui parlait; ce délire, où il peignait ses souffrances et où il peignait en même temps son amour; ce délire était une chose horrible.

Carlotta, dit Brand-Sachs, embrasse-moi! Oh! Carlotta, que je t'aime!.. tu es mon bon ange. C'était toi, n'est-ce pas, qui me chantais ce chant de mes beaux jours? Carlotta, fais approcher de mon lit ce piano que tes doigts touchaient tout-à-l'heure?

Les infirmiers approchèrent le piano.

Brand-Sachs s'élança vers lui..., mais ses forces le trahirent. Il tomba dans les bras de Carlotta. Il était mort.

SAMUEL BACH.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

SARAH, OU L'ORPHELINE DE GLENÇOÉ, musique de M. Grisar, libretto par M. Mélesville.

(Première représentation.)

La pièce de M. Mélesville avait été annoncée sous le titre de la *Folle*. Ce n'est pas que l'héroïne de ce libretto se livre à la moindre extravagance, au contraire; elle est, à elle seule, plus sage, plus raisonnable, plus fine et plus adroite que tous les personnages qui l'entourent, et dont elle fait, pour ainsi dire, tout ce qu'elle veut. Elle berne une espèce de frater montagnard, elle se moque d'un colonel anglais, qui n'est pas précisément un imbécille; elle domine son amant, son protecteur, et lui fait faire ce qu'elle veut, elle se débarrasse fort cavalièrement d'un régiment écossais qui la gêne, et cependant l'auteur nous présente cette jeune fille comme folle. C'est une folle comme il en faut au public de l'Opéra-Comique, de ces folles de convention, dont le vocabulaire est fixé, vous débitant trois ou quatre petites phrases douces et sentimentales qui attendrissent, de temps immémorial, le marchand de rubans de la rue Saint-Denis et la vaporeuse épicière de la rue Montmartre.

M. Mélesville avait un autre motif de faire une folle du principal personnage de sa pièce. Son compositeur était connu, dans le monde musical, par une fort jolie romance, intitulée: la *Folle*. Mais comme il sait qu'une romance, à tout prendre, n'est, comme un vaudeville, qu'une chose de circonstance, et qu'il n'a pas voulu

Chanter la circonstance et mourir avec elle,

il a donné à son opéra le titre de *Sarah, ou l'orpheline de Glençoé*.

Cette orpheline a perdu ses parens, massacrés par les Anglais. Elle a été confiée toute jeune, et par son père mourant, à un jeune montagnard écossais nommé Evan, qui est forcé de s'engager dans un régiment anglais pour subvenir aux besoins de la jeune orpheline, qu'il aime comme une sœur et même comme une jolie fille dont on désire faire sa femme. Sarah est aimée de Dougal, ce chirurgien, droguiste et barbier, sorte de Figaro niais dont nous avons déjà parlé plus haut; elle est encore aimée du colonel de ce régiment d'habits rouges dans lequel s'est engagé son amant. Pour empêcher Evan de partir, Sarah

lui donne un narcotique, que Dougal, autre Vanderblas des *Chaperons blancs*, lui a remis; et, comme dans la pièce de M. Scribe, et comme dans un vaudeville récemment joué au Gymnase, où l'on empêche, par le même moyen, un jeune Américain, du temps de Washington, de rejoindre son régiment, Evan est considéré comme déserteur, et condamné à mort; mais le colonel anglais, qui était venu pour séduire Sarah, reconnaît, dans l'orpheline de Glençoé, la fille, héritière du montagnard qui a été tué par le régiment que son père commandait, et dont il avait pris les biens. Le jeune colonel renonce, comme on le pense bien, à son amour illicite, rend à l'orpheline les belles propriétés dont il est assez injustement possesseur, et ces quatre personnages, secondés du régiment écossais qui se trouve là,

Célèbrent, dans cet heureux jour,
Les charmes de l'hymen avec ceux de l'amour.

Voilà l'œuvre du poète, œuvre comme à peu près toutes celles qui sortent de la plume de M. Mélesville, consciencieuses et ternes, bien faites, mais un peu empreintes de cette liqueur dont se sert Sarah pour empêcher son amant de partir.

Ce nouveau libretto dénote cependant l'habitude du genre. Je ne dirai pas, comme tous nos feuilletonnistes littéraires, qu'*il est bien coupé pour la musique*, car il gagnerait beaucoup à être réduit en un acte. Quoi qu'il en soit, tel qu'il est, ce *poème* est suffisamment musical, et passera sans dificultés aux représentations suivantes, attendu que si rien ne vous y étonne, ne vous saisit, rien non plus ne vous y choque : vous vous trouvez là en compagnie de gens et de situations de connaissance. Il y a beaucoup de personnes qui n'aiment pas les nouvelles figures, et, sous ce rapport, celles de M. Mélesville leur conviendront.

La partition de M. Grisar a plus d'éclat d'instrumentation que de profondeur : ses modulations sont plus crues que fondues; il y a plus de mignardise que de sensibilité dans sa mélodie : elle manque même souvent de fraîcheur et surtout d'unité.

L'ouverture s'annonce par un andante en mi naturel, à trois temps, dans lequel se dessine assez bien un *soli* de quatre cors, qu'on serait porté à trouver d'un beau caractère, n'était le souvenir de celui de l'ouverture du *Freyschütz*, qui vous saisit d'une bien autre façon. L'allegro, en pas redoublé, rappelle aussi le mouvement pressé du dernier morceau de l'ouverture de *Guillaume Tell*. M. Grisar pouvait s'inspirer plus mal que de Weber et de Rossini. Il est juste de dire cependant que s'il y a similitude dans le dessein, il n'y a pas réminiscence absolue avec les deux illustres compositeurs.

Dans une introduction attaquée brusquement, en ré majeur, après l'ouverture en mi naturel, nous avons remarqué un air en si bémol, chanté par Deslandes, qui a de l'originalité et de la gaité : l'instrumentation en est même variée.

Les couplets chantés par Coudere :

Adieu ma belle patrie!

sont d'un caractère noble et touchant : l'auteur aurait pu, ce nous semble, les écrire dans un autre ton que celui de l'introduction.

L'air de Jansenne : « Ange ou démon, » qui commence, à ce qu'il nous a paru, en si bémol majeur, n'offre guère que des lambeaux de mélodie, et manque de cette unité de pensée que nous avons déjà reprochée à M. Grisar.

Ici se trouve l'entrée de mademoiselle Jenny Colon, sur des couplets en fa majeur, qui ne peignent pas mal le semi-désordre d'esprit de l'orpheline, mais qui sont loin d'être aussi touchans que la romance de la *Folle*, du même auteur. Vient ensuite un duo, en fa majeur, comme les couplets précédens (M. Grisar aurait dû songer un peu plus à varier les tons de ses morceaux); ce duo : « J'ai donné ma parole, » qui s'enchaine avec le morceau de table :

Au repas qui s'apprête
Portons un front joyeux;

puis le petit air :

Sous un ciel étranger
Voyager,
C'est chercher le danger,

offrent du mouvement, de la vie et quelquefois de la verve.

L'air de sommeil qui suit, en si bémol majeur, accompagné par les violons avec sourdines, les violoncelles et les cors, et chanté par mademoiselle Jenny-Colon, est d'un bon sentiment mélodique et orchestré d'une manière distinguée. Il plairait davantage s'il n'était coupé ou suivi d'une annonce de trompette, aussi intempestive que mal exécutee. Nous savons la difficulté de varier la mélodie consacrée et presque invariable de ce rauque et barbare instrument; nous n'ignorons pas la difficulté qu'il y a pour l'instrumentiste d'attaquer *ex abrupto* un solo de trompette : c'est pour cela que le compositeur aurait dû placer là une fanfare sur le théâtre, chose qu'il est encore temps de faire.

L'entr'acte, en mi naturel, qui précède l'air que chante mademoiselle Jenny Colon en commençant le deuxième acte, renferme un trait de violoncelle qui est par trop identique à la romance d'Hérold : « Adieu! je pars et vais quitter Marie. » Nous conseillons à l'auteur de modifier cette phrase. Ces fréquentes réminiscences, et d'autres que nous n'avons pas le temps de signaler, sont les inconvéniens qu'on rencontre souvent dans les compositeurs exclusivement mélodistes. Cet air, fort bien chanté par mademoiselle Colon, renferme, au reste, sur ces paroles :

Non, ce n'est que pour toi
Que je veux être belle, etc.

une valse charmante, et qui ne peut manquer d'être répétée dans les salons.

Le grand duo, en la mineur, que nous appellerons le morceau du réveil, morceau bruyant et à prétention scénique, manque d'effet pour en vouloir trop faire. L'accompagnement en est assourdissant. Il n'y a rien à remarquer non plus dans le duo qui suit, entre mademoiselle Jenny Colon et Jansenne:

Au rendez-vous je suis fidèle,

si ce n'est qu'il est à trois temps, comme la plupart des morceaux de la partition de M. Grisar, mouvement qu'il affectionne beaucoup trop. Serait-ce parce que sa romance de la *Folle*, aussi à trois temps, a obtenu un grand succès? La *Folle* ou *l'orpheline Sarah* n'en obtiendra certes pas autant.

On peut reconnaître dans ce jeune compositeur un faire facile, un orchestre assez bien mouvementé, s'il n'est pas savant; mais que M. Grisar se persuade bien qu'un opéra, un ouvrage dramatique, ne s'éternue pas comme une romance; qu'il sache que pour faire parler un orchestre, ce grand corps aux cent voix, tel que nous l'ont fait les grands maîtres modernes, il faut de longues et consciencieuses études; que chaque instrument a un caractère qui lui est propre, une voix qui lui est pour ainsi dire personnelle. Quand M. Grisar saura tout cela, et encore beaucoup d'autres choses, nous espérons qu'il nous donnera un opéra plus fortement pensé et mieux écrit que son *Orpheline de Glençoé*.

J. J. J. Diaz.

NOUVELLES.

*** Toujours la même affluence aux *Huguenots*. Avant-hier, la dix-neuvième représentation a produit une recette de 9,400 francs. Pour satisfaire aux nombreuses demandes des personnes qui ne trouvent pas de places dans la semaine, le directeur est même OBLIGÉ de donner cet ouvrage aujourd'hui....

*** Il court dans le monde dramatique, et quelques journaux ont répété un bruit des plus bizarres. L'Opéra-Comique n'aurait rien de mieux à offrir au public, pour lutter contre les chaleurs de l'été, que le *Chevalier de Canolle*, drame joué deux ou trois cents fois à l'ancien Odéon, et arrangé depuis sous le titre d'*Arwed*, pour le théâtre du Vaudeville, où il a encore compté un bon nombre de représentations récentes. Le nouvel arrangement serait dû à une dame auteur, dont la réputation si méritée d'esprit et de tact, rend cette nouvelle assez invraisemblable. Peut-être, au surplus, si, comme on l'ajoute, M. de Fontmichel est le compositeur chargé de la partition, la spirituelle romancière et le théâtre auront sacrifié leurs intérêts au désir de lancer un artiste dont on espère beaucoup. Reste à savoir si c'est rendre à la musique un service bien profitable que de la condamner au supplice de Mérence. Quoi qu'il en soit, M. de Fontmichel est digne d'inspirer le plus vif intérêt par le brillant succès qu'a obtenu, à Marseille, sa partition du *Gitano*, que la faiblesse du poème seule a empêché de figurer sur l'affiche du théâtre de la Bourse, où l'appelait la réputation de ce compositeur.

*** La semaine dernière, dans une représentation à bénéfice donnée sur le théâtre de l'Opéra-Comique, l'affiche annonçait deux vaudevilles : l'un du Gymnase, l'autre du Palais-Royal. Il paraît que l'autorité supérieure a fait changer le spectacle, pour empêcher ce mélange profane des répertoires des théâtres secondaires avec celui d'un théâtre royal. Où l'aristocratie va-t-elle se nicher? N'est-ce pas là tout justement prendre la morgue pour la dignité, et empêcher cet échange fraternel de bons offices que les artistes étaient si fiers de se rendre entre eux? Craint-on maintenant jusqu'à la *république* des lettres? Espérons que l'autorité, mieux avisée, ne fera plus revivre cette prétention rétrograde, dont la restauration même n'avait pas encouru le ridicule.

*** Tandis qu'on vient d'accorder encore un nouveau privilége de théâtre de vaudeville, au moment où nous perdons l'espérance de voir l'Odéon ouvrir un asile indispensable à nos jeunes compositeurs, nous apprenons avec plaisir que cette hostilité contre l'art musical n'a pas entièrement découragé ceux qui se vouent à en favoriser les progrès, et qu'une nouvelle société, sous la direction de M. Joachim Duflot, fait d'actives démarches pour obtenir la liberté d'ériger le Gymnase-Musical en succursale de l'Opéra-Comique. Puisse cette honorable tentative triompher enfin de tant d'intrigues et de mauvais vouloir. Si le bon sens, le goût, l'intérêt de l'art et des artistes avaient quelque droit et quelque influence, le succès d'une pareille demande serait infaillible et prochain.

*** La *Juive*, de M. Halévy, est naturalisée maintenant en Allemagne: elle a déjà été représentée à Leipzig, Vienne, Cassel, Francfort, Hambourg, Hanovre et Breslau, et partout, cet ouvrage a obtenu le plus brillant succès.

*** Une des cantatrices les plus distinguées et les plus jolies de la province, mademoiselle Julie Berthaud, est dans ce moment à Paris; elle va à Bruxelles, où elle est engagée pour cette année.

*** M. Damoreau vient d'arriver de Marseille à Paris.

*** Le succès de la *Juive* se soutient à Rouen, d'une manière inouie dans les fastes du théâtre de cette ville. Le bel opéra de M. Halévy a fait 2,400 francs (recette énorme pour la localité) à la dix-huitième représentation. L'*Eclair* n'a pas une moindre vogue. L'actif directeur, M. Walter, se prépare à monter *les Huguenots* et *Cosimo*.

*** Le 21 avril, a été donné, dans les salons du grand-référendaire de la Cour des pairs, M. le duc de Cazes, un concert très-brillant, où le choix des morceaux luttait d'attrait avec leur exécution. On a distingué la voix mâle et sonore de M. Geraldy, dans la partie de Marcel du trio des *Huguenots*. Un nocturne, de Clapisson, a été chanté par MM. Boulanger et le baron Christophe avec beaucoup de charme. Nous citerons encore une valse de M. Chopin, exécutée par l'auteur avec le fini de jeu qu'on lui connaît. Mais les honneurs de la soirée ont été pour une dame vénitienne, madame Crescini, cantatrice-amateur, dont la voix de contralto rappelle la mordante énergie de celle de madame Pisarroni, et qui excelle surtout par le talent de bien déclamer. Elle a fait entendre une cantate écrite exprès pour elle par un de nos jeunes compositeurs qui donnent le plus d'espérance, M. Alary, italien, qui a long-temps travaillé au Conservatoire de Milan. Cette cantate, intitulée *Eloisa nel Chiostro* (Héloïse dans le cloître), est pleine de mélodie et de sensibilité; plusieurs phrases originales et saisissantes ont enlevé tous les suffrages, et la cantatrice a partagé avec l'auteur les applaudissemens et les éloges du noble auditoire. Nous voyons avec plaisir les grands fonctionnaires choisir la musique pour objet et pour ame de leurs fêtes. C'est ainsi que M. Guizot, pendant son ministère, avait préféré un concert à un bal. Cet exemple doit avoir une influence favorable pour l'art dont nous sommes les apôtres et les défenseurs.

*** *Troppe note, troppe note*, tel est le jugement porté par le spirituel critique de Milan, Lambertini, sur le dernier opéra de Vaccaï, *Giovanna Gray* (Jeanne-Gray). N'est-il pas étonnant que cette jeune victime de la cruauté de Marie Tudor, si intéressante dans l'histoire, n'ait jamais été mise à la scène par un génie capable de donner à son nom la popularité d'un succès dramatique? C'est aux Meyerbeer, aux Rossini, aux Halévy qu'il faudrait demander leurs inspirations musicales pour ce sujet si pathétique.

ERRATUM DU DERNIER NUMÉRO.

1re colonne, 6e ligne, au lieu de: *trésor imaginaire*, lisez *héros imaginaire*.

Dans l'annonce du dernier tirage des primes de 75,000 francs, on a oublié celle de 2,000 francs : elle a été gagnée par le n. 586, de la vingt-septième série.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, HENRI BLANCHARD, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 19.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 MAI 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — Monument de Beethoven; traduit de l'Allemand par le comte de Schulenburg. — 7e et dernier concert du Conservatoire; par M. H. Berlioz. — Thalberg, par M. Henri Blanchard. — A. M. Hofmeister, par M. Hector Berlioz. — Du Dactylion de M. Henri Hertz. — Correspondance particulière de la GAZETTE MUSICALE; par M. C**. — Revue critique. — Nouvelles.

MONUMENT DE BEETHOVEN

A Bonn, ville natale de Louis van Beethoven, il s'est formé, sous la direction d'Auguste-Guillaume Schlegel, une société pour ériger un monument à la mémoire de ce grand homme, dont les œuvres trop peu appréciées à leur apparition ont vu reconnaître maintenant leur suprématie en France et en Angleterre aussi bien qu'en Allemagne, et dont la musique mâle et harmonieuse doit survivre à l'or des trônes et au marbre des temples.

De tels génies, dira-t-on, n'ont pas besoin de monument, ils en ont déjà un plus magnifique et plus durable que tous les autres dans la mémoire des hommes; mais si l'on sonde le cœur des gens qui tiennent un pareil langage, on verra qu'il s'en faut de beaucoup que le monument qu'ils y ont élevé soit complet.

Quel est celui, lorsqu'il est pénétré du mérite d'un grand homme, qui ne désirerait le voir face à face pour mieux graver dans son cœur l'image de cet homme dont chaque souvenir, même le plus futile, est cher à son admiration, lui dont le culte peut se comparer à celui d'un amant pour sa maîtresse.

Quel beau spectacle, si le peu de poésie qui règne encore dans notre vie intérieure, au lieu de se réfugier dans les salons de quelque riche amateur, se répandait, comme aux anciens temps, dans les rues et les places publiques! Quel beau spectacle, si du haut des arcades et des portiques, les actions des représentans de la gloire nationale dominaient la multitude de manière à n'offrir aux yeux que des images élevées propres à maintenir dans chacun le sentiment de sa dignité, et à accoutumer aux véritables beautés les regards trop souvent absorbés par des objets d'un intérêt misérable et vulgaire! Quel beau spectacle, si les statues colossales des grands hommes s'élevaient dans chaque ville comme des colonnes triomphales, comme des juges éternels, punissant d'un œil sévère le mal qui se ferait autour d'eux, et encourageant par la sérénité de leurs traits les belles actions qui tenteraient de surgir à l'abri de leur grand nom.

Les rois ont su payer un juste tribut de reconnaissance à ceux qui ont illustré leur pays. Napoléon a érigé un Panthéon aux grands hommes de la patrie; le roi de Bavière un Walhalla; le roi des Français déroule au musée de Versailles les plus belles pages de l'histoire de France; mais les provinces et les villes qui peuvent revendiquer un nom illustre n'ont encore presque rien fait pour en perpétuer le souvenir. Ce n'est pourtant pas faute d'argent, car l'industrie absorbe chaque jour d'immenses capitaux.

Lorsqu'au moyen des chemins de fer, on pourra se transporter avec une prodigieuse vitesse d'un pays à l'autre, on restera frappé du peu d'efforts

que nos villes ont faits pour retenir le voyageur dans leurs murs.

Mais écartons ces pensées affligeantes, pour nous représenter *Beethoven* tel qu'il était. Nulle part nous n'avons trouvé un portrait plus fidèle de ce grand génie que dans les lettres de l'aimable et spirituelle Bettina au célèbre Gœthe ; il y est peint d'après lui-même et sur ses propres expressions.

Voici la traduction de la lettre adressée de Vienne à Gœthe, en date du 28 mai 1810.

« C'est de Beethoven que je vais t'entretenir : il m'a fait oublier tout le monde et jusqu'à toi même. J'ose avouer que je crois à une divine magie, élément de la nature spirituelle; cette magie, Beethoven l'exerce dans son art; il y a dans ce qu'il en dit une véritable fascination; chacune de ses pensées renferme le germe d'une existence supérieure. Il se tient en dehors du cercle mécanique des affaires humaines. Qu'ont de commun avec le monde ses œuvres, et lui-même, qui commence sa sainte tâche avec le jour, se recueille en lui-même au coucher du soleil et se laisse emporter sur les ailes de l'inspiration bien loin du cours monotone de la vie journalière ?

»Il m'a dit : — «Quand je regarde autour de moi, » je soupire, car tout ce que je vois est contre ma » religion ; et je suis forcé de mépriser le monde qui » ne se doute pas que la musique est une révélation » d'en haut, supérieure aux théories des savans et » à la sagesse des philosophes. La musique, c'est le » vin qui double l'activité de l'esprit; et moi, » nouveau Bacchus, je verse aux hommes ce nectar » délicieux dont ils s'enivrent, et duquel, revenus » à eux-mêmes, ils peuvent retirer d'inépuisables » trésors. Je n'ai point d'ami et suis le seul confident » de mes pensées; mais je sais que dans mon art, » Dieu est plus près de moi que des autres; je com- » munique avec lui sans crainte, car je l'ai toujours » reconnu et compris; aussi, ne suis-je pas inquiet » de l'avenir de mes compositions; il ne saurait être » douteux ; ceux qui les comprennent s'affranchis- » sent du joug de misère sous lequel rampe la masse » des hommes ! »

» Tout cela, Beethoven me l'a dit dès notre première entrevue, et j'étais toute pénétrée de cette aimable franchise envers moi, qui devait lui sembler si insignifiante; j'étais toute surprise, car on me l'avait peint comme sauvage et peu communicatif; on craignait de m'introduire chez lui, il m'a fallu m'y introduire seule. Il a trois retraites où il se cache, l'une à la campagne, l'autre en ville et la troisième sur les remparts; c'est à cette dernière que je le trouvai à un troisième étage; j'entrai sans être présentée, il était à son piano; je me nommai, il se montra très-affable et très-bienveillant. Il me demanda si je voulais entendre une romance qu'il venait de composer; alors il se mit à chanter d'une voix perçante et sonore qui faisait passer dans mon ame les émotions de la sienne :

Connais-tu ce beau pays
Où fleurissent les orangers ?*

« N'est-ce pas que c'est beau, très-beau, me disait-il plein d'enthousiasme? Je veux vous le répéter. » Il était ravi de la joyeuse expression de mes applaudissemens.

— « La plupart des hommes, disait-il, sont attendris par un beau morceau ; mais ceux-là n'ont pas des cœurs d'artistes ; les artistes sont tout de flamme, ils ne pleurent pas. «

»Il chanta ensuite une de tes romances qu'il avait récemment mise en musique :

« Laissez couler les pleurs de l'amour éternel. »

»Il m'accompagna chez moi, et chemin faisant, il m'exposa, sur l'art, toutes les idées sublimes que je viens de te communiquer; il parlait si haut en s'arrêtant toujours dans la rue, qu'il fallait un vrai courage pour l'écouter. Il s'énonçait avec feu, et d'une manière à laquelle j'étais si peu préparée, que j'oubliai moi-même le lieu où nous étions. On fut très-étonné de le voir entrer avec moi dans mon salon, où une nombreuse société était réunie pour dîner ; après le repas, il se mit au piano sans en être prié, et joua longtemps et d'une manière sublime. Orgueil et génie, tout chez lui fermentait ; dans de tels momens d'exaltation, il crée des choses inconcevables, et ses doigts le servent merveilleusement.

» Chaque jour il vient me voir, ou je vais chez lui ; il me fait oublier les cercles, les musées, les théâtres, et même la tour de Saint-Etienne ; il me dit : — « Que verrez-vous dans tout cela ? Je viendrai vous prendre, nous irons nous promener dans l'allée de Schœnbrunn. »

» Hier, j'allai avec lui dans un magnifique jardin en pleine fleur, dont les serres tout ouvertes répandaient des parfums enivrans. Beethoven s'arrêta, les rayons du soleil sur la tête, et me dit : — « Les poé- » sies de Gœthe ont sur moi une grande influence, » non-seulement par leur contenu, mais encore par » leur forme rhythmique ; ce langage, qui renferme » déjà en lui le secret de l'harmonie, m'excite et » m'entraîne à composer; il me force à faire jaillir » de toutes parts la mélodie du foyer de l'inspira- » tion ; je la poursuis, je m'en empare avec pas- » sion ; je la vois s'enfuir et disparaître dans la » masse confuse de mes émotions; je la ressaisis avec » un nouvel enthousiasme ; il me faut, dans un » entraînement rapide, la multiplier en mille mo- » dulations, et au dernier moment, c'est là que je » triomphe de ma première idée musicale ; voyez- » vous, — *c'est là une symphonie* !

» Oui, la musique est bien l'intermédiaire entre » la vie de l'ame et des sens : je voudrais m'entrete- » nir avec Gœthe à ce sujet pour savoir s'il me » comprendrait.

» *La mélodie*, c'est la vie sensuelle de la poésie; » n'est-ce pas la mélodie qui donne un corps à l'ame » du poète ? n'est-ce point par elle que dans la ro- » mance de *Mignon*, l'on éprouve soi-même les » sensations qui ont dû agiter cette femme ? ces sen- » sations ne font-elles pas vibrer en nous des cordes » nouvelles ? C'est alors que l'esprit voudrait par- » courir une immensité sans bornes; que tout de- » vient une source de sentimens, qui, nés de la » simple pensée musicale, n'auraient pas sans cela » vu le jour : *voilà l'harmonie*. C'est par elle que

* Kennst du das Land wo die Citronen blühen. (Goethe.)

» brillent mes symphonies, où, jusqu'à la fin, » mille formes variées coulent pour ainsi dire dans » le même sillon; c'est elle qui fait sentir à l'homme » qu'il y a dans le domaine de l'esprit des régions » éternelles, infinies, inaccessibles; et, bien que » dans mes œuvres j'aie toujours la certitude d'at- » teindre mon but, toutefois je me sens tourmenté » d'une ardeur insatiable de recommencer, comme » un enfant, ce qui me semblait accompli avec le » dernier coup d'archet qui devait faire passer dans » l'auditoire toutes mes convictions et mes joies mu- » sicales. —

» Il y a des milliers de gens qui croient se marier » par amour, et l'amour ne se révèle pas une seule » fois dans ces gens-là, bien qu'ils en fassent profes- » sion. Ainsi des milliers de personnes s'occupent de » l'art musical sans en avoir reçu la révélation. La » musique, comme tous les autres arts, a pour » base les caractères sacrés de la conscience mo- » rale; toute inspiration véritable est un progrès » moral. S'assujétir à ces lois incompréhensibles, » dompter son propre esprit et le gouverner par ces » lois, de manière à en faire émaner les révéla- » tions qu'il a reçues, c'est là le principe absolu de » l'art; s'abandonner tout entier à cette inspiration » de l'art, c'est véritablement se soumettre à la » voix divine qui résonne en nous, à cette voix, » qui, dans toute sa majesté, calme et puissante, » domine les extravagances d'une imagination in- » domptée, et donne par-là même, à de fécondes » fantaisies, le plus haut degré de perfection qu'elles » puissent atteindre. Ainsi l'art représente toujours » la divinité; et la relation de l'homme à l'art, » c'est sa religion. Toute véritable inspiration nous » vient de Dieu; c'est une révélation d'en-haut qui » pose à l'homme un but, où il doit toujours arri- » ver. — Nous ignorons d'où nous vient la con- » naissance des choses célestes. Le grain, renfermé » dans sa capsule, a besoin d'un sol imprégné tout » à la fois d'humidité et d'électricité pour germer, » croître et mûrir; la musique, c'est le sol élec- » trique dans lequel l'esprit existe, pense et devient » créateur: et quoique l'esprit ne soit pas maître » de ses créations, elles ne lui en procurent pas » moins d'ineffables jouissances. Ainsi, chaque pro- » duction de l'art est indépendante, plus forte que » l'artiste même, et, sitôt qu'elle voit le jour, elle » remonte à la source céleste, dont elle n'est descen- » due que pour rendre témoignage du lien mysté- » rieux qui unit l'homme à la divinité. »

«Beethoven me conduisit à une répétition générale à grand orchestre de *Fidelio*.—J'étais seule dans ma loge, la salle n'était pas éclairée. C'est là que je vis cet esprit colossal régner et gouverner en despote: O Gœthe! aucun empereur, aucun roi n'a de sa puissance une telle certitude, aucun n'a la conscience de sa force au même degré que ce Beethoven, qui, dans notre promenade, cherchait tout à l'heure encore la source d'où lui viennent ses inspirations musicales. Si je le comprenais comme je le sens, la nature n'aurait plus rien de caché pour moi. Là, je le vis imposant, ferme et résolu; ses mouvemens et le jeu de sa physionomie exprimaient la perfection de son œuvre; il prévenait chaque faute, chaque malentendu; aucun son n'était imprévu; la présence de son esprit gigantesque communiquait à tout l'ordre et l'activité. On serait tenté de prédire que, dans la perfectibilité d'une vie future, un tel génie sera destiné à gouverner une sphère encore bien plus immense. »

(*Traduit de l'allemand par le comte de* Schulenburg.)

SEPTIÈME ET DERNIER CONCERT

DU CONSERVATOIRE.

La loi du crescendo a été cette fois parfaitement observée; les habitués du Conservatoire ont emporté de la dernière séance des impressions dont le souvenir seul doit suffire à les charmer pendant le silence de huit mois, où se renferme tous les ans la *Société des concerts*. Il ne faut pas croire les amateurs (remarquez bien que je ne dis pas les *dilettanti*), pour qui la petite salle des Menus-Plaisirs est le temple de l'art; il ne faut pas, dis-je, supposer ces gens-là capables de chercher de grossiers dédommagemens aux nobles plaisirs qu'ils ont perdus, dans les nombreuses tavernes musicales dont Paris abonde: non, la musique est pour eux, pendant tout ce temps d'abstinence, une maîtresse absente, dont ils attendent chastement le retour. Après la clôture du Conservatoire, l'Opéra reste bien ouvert, il est vrai, et je sais qu'on peut y entendre fréquemment de grandes compositions dignement exécutées. Cette compensation cependant est loin d'être suffisante pour les vrais amateurs; le nombre des belles partitions, dont l'exécution est soignée à l'Opéra, est trop restreint pour eux, et le reste du répertoire n'est pas de leur domaine. D'ailleurs, dans ce vaste théâtre, qui coûte tant d'argent, la préoccupation constante et bien excusable des directeurs est de remplir la salle et la caisse le plus souvent possible. Tout est mis en œuvre pour y parvenir. La musique ne s'accommode guère des associations auxquelles on la contraint alors de prendre part, pas plus que des mutilations qu'on lui fait subir. La musique est bien la fille aînée de la maison; mais elle a tant de compagnes folles, coquettes et jalouses, que leur turbulence trouble ses poétiques travaux, et qu'elle se voit souvent privée du nécessaire pour satisfaire aux caprices dispendieux de ses sœurs. Pour les *dilettanti* (remarquez que je ne dis pas les amateurs),

au contraire, qui, sous prétexte de n'être pas exclusifs, écoutent volontiers un pot-pourri de ponts-neufs après une symphonie de Beethoven, un solo de flute ou de guitare après un chœur de Weber, une cavatine italienne après une scène de Gluck ou de Mozart; pour ceux-là, rien de plus naturel que d'entrer, en sortant du Conservatoire, chez Musard, au Jardin-Turc, et même à l'Opéra-Comique. Bien plus, s'ils voulaient être sincères, ils avoueraient qu'ils éprouvent, à entendre les contredanses qu'on y débite en gros et en détail, infiniment plus de plaisir qu'aux savantes compositions que la fashion les oblige d'écouter religieusement sans y rien comprendre. Mais Beethoven est à la mode, il faut donc avoir sa loge au Conservatoire, dût-on s'y ennuyer comme le lièvre de La Fontaine s'ennuyait dans son gîte.

Quoi qu'il en soit, le dernier concert a été plus splendide que les six précédens; l'orchestre et le chœur se sont surpassés. Le programme s'ouvrait par la symphonie en ut mineur, et vers la fin avait été placée la scène d'*Iphigénie en Tauride* (redemandée). Ainsi la grande voix de Gluck semblait une fière et sublime réponse à l'immortel défi jeté au début par Beethoven. Nous n'avons pas eu cette fois à signaler la moindre tache dans l'exécution; les cymbales ajoutées dans l'air de danse, en si mineur, des Scythes, ont disparu. Il est vrai que le petit garçon, chargé de la partie de triangle, a continué son bruit métallique pendant ce morceau, quoique l'auteur ne l'ait employé qu'avant et après; mais il paraît décidé que ce malheureux ballet ne sera jamais rendu dans toute son intégrité. Cette légère inadvertance a passé inaperçue, et l'effet du ballet, des chœurs et de l'air de Thoas, fort bien dit par Massol, a été foudroyant. Le chœur du quinzième siècle, intitulé cette année: *Alla beata Trinita*, est le même que nous avions entendu tant de fois sous le nom de *Laudi spirituali*. Ce changement de titre, qui avait fait croire à beaucoup de personnes qu'il s'agissait d'un morceau non encore exécuté au Conservatoire, serait-il une petite supercherie? Nous ne le pensons pas. Cependant il a servi à faire mieux ressortir le défaut réel des programmes de ces belles matinées musicales : le défaut de variété. On dirait, à voir cette persistance à toujours reproduire le même morceau, quand il a été bien accueilli du public, qu'il n'en existe pas d'autre du même genre, ou que messieurs les membres de la société des concerts n'ont pas des connaissances très-étendues en bibliographie. C'est M. Fétis, qui, le premier, a mis en circulation cette belle harmonie religieuse, en la faisant entendre dans ses concerts historiques; sans lui on n'eût jamais songé à la déterrer dans les cartons poudreux où elle gisait enfouie. Cela se conçoit jusqu'à un certain point. Il n'en est pas de même pour les œuvres dont la renommée est européenne, et dont la gravure a multiplié et répandu une foule d'exemplaires. Tels sont les fameux psaumes de Marcello, dont jamais, depuis les concerts de Choron, nous n'avons pu entendre une note. Pourquoi donc ont-il ainsi été oubliés, — car je ne puis croire que ce soit une exclusion préméditée. Peut-être reviendra-t-on là-dessus l'année prochaine. — Aimez-vous les concertos de cor? Pas plus que moi, je le gage. Il faut pourtant que je vous parle du solo de cor en la bémol, composé par Munch, et exécuté par M. Bernard. M. Bernard joue très-bien du cor : voilà le fait. Quant aux conséquences de ce fait, elles sont d'une déduction facile; les voici : Quand un directeur de théâtre, un chef d'orchestre ou un compositeur aura besoin d'un bon premier cor, il peut en toute assurance s'adresser à M. Bernard.

Le talent de M. Brod est trop généralement apprécié, et j'ai trouvé trop souvent l'occasion de lui rendre justice, pour y revenir: je parlerai seulement de sa fantaisie nouvelle *à l'espagnole*, c'est-à-dire avec accompagnement de castagnettes, que beaucoup de personnes ont trouvée gracieuse, mais un peu trop longue, surtout dans l'adagio.

Il me reste à parler de la scène avec chœur, fragment d'un opéra de M. de Ruoltz, que Nourrit a chantée avec son talent et sa verve ordinaires. M. de Ruoltz, après avoir écrit une partition sur le sujet du poème célèbre de Byron (Lara), a perdu deux ou trois années en stériles efforts pour la faire connaître: il a dû s'expatrier pour y parvenir. Cela est parfaitement dans l'ordre; les directeurs du Théâtre-Italien ne reçoivent pas du gouvernement français une énorme subvention, pour faire représenter des partitions dues au talent des compositeurs français. Cette somme, bénéfice net en sus de leurs autres bénéfices, n'a absolument pour objet que de les récompenser dignement des sacrifices de toute espèce, des efforts constans et intelligens qu'ils font chaque an-

née pour la gloire et les développemens progressifs de l'art musical. *Aux grands hommes la patrie reconnaissante !!* On conçoit donc sans peine que M. de Ruoltz, le Français, ait dû trouver accueil et encouragement partout ailleurs qu'à Paris, et c'est au directeur du grand théâtre de Naples que revient l'honneur de lui avoir accordé l'un et l'autre. Lara a obtenu, à San Carlo, un succès complet, dont M. Alexandre Dumas a raconté aux lecteurs de la *Gazette musicale* toutes les péripéties, infiniment mieux que je ne pourrais le faire. Grace à ce succès, M. de Ruoltz a trouvé place dans le programme du dernier concert du Conservatoire. Le fragment de son ouvrage qu'il y a fait entendre, nous paraît remarquable par la largeur du style, par l'intention dramatique, et surtout par une entente générale de l'effet, assez rare pour la signaler avec éloges. C'est de la musique italienne dans toute l'acception du mot, et notre passion pour ce genre n'est pas des plus violentes, on le sait; cependant, à travers le réseau des usages, habitudes et convenances, dans lequel l'auteur a dû nécessairement se laisser enlacer pour trouver accès sur un théâtre italien, s'échappent de temps en temps des idées pleines d'énergie et assez neuves pour que les Napolitains aient cru y trouver le type du style allemand. C'est à propos de cette tendance à sortir de l'ornière italienne que nous complimenterons M. de Ruoltz, en y ajoutant des félicitations sur le bonheur qu'il a eu de se la faire pardonner des Napolitains. Le public du Conservatoire a favorablement accueilli ce début (et c'en était un assez dangereux) du jeune compositeur.

En conséquence, fort de la double épreuve que sa partition vient de subir, M. de Ruoltz peut aller hardiment la présenter aujourd'hui aux directeurs du théâtre Favart..... il est sûr de son affaire..... on la refusera.

H. BERLIOZ.

THALBERG.

Sigismond Thalberg est-il un de ces hommes privilégiés qui possèdent l'art, le dominent, l'asservissent comme un esclave à leur volonté, sans lui rien faire perdre de sa noblesse, pendant le cours d'une vie longue et pleine ainsi que Gluck, Haydn et Hummel; ou serait-il destiné comme Raphaël, Mozart, Pergolèze et Weber, à tomber avant le temps, consumé par l'inspiration dévorante qui brûla ces génies tout exceptionnels? on pourrait le craindre en voyant ce jeune homme froid en apparence, d'une constitution faible, d'un physique grêle, faire vibrer si puissamment le piano, qu'on oublie la sécheresse de cet instrument mécanique et qu'on est tout surpris de l'entendre filer des sons, chanter, pleurer comme Grisi, Malibran-de-Beriot ou Rubini.

Que parlons-nous d'instrument? C'est l'ame expansive de Thalberg qui erre sur cet ivoire. Pas de mouvemens fébriles, de contorsions, d'expression d'épaules; mais une conviction profonde, un mysticisme allemand, qui le font se dévouer corps et ame, s'immoler aux poignantes inspirations de son art, comme Sand à ce qu'il crut la liberté de son pays. Sous ce calme apparent, sous ce phlegme germanique, bouillonne un incessant besoin de création; et ce besoin, ce démon familier de Socrate est dans Thalberg un stryge qui dévore, détruit sourdement le système physiologique le plus exquis qui fut jamais.

Thalberg est déjà un grand artiste aimant la gloire avec passion, cette gloire qui le tuera. Il y a deux hommes en lui. Je l'ai vu le matin, en robe de chambre, artiste, bon enfant, camarade; il se met à son piano et vous jette toutes les improvisations que vous lui demandez, et cela en se jouant sans fatigue; mais paraît-il devant une assemblée nombreuse? Le feu sacré s'empare de lui, l'isole de l'humanité, et c'est alors qu'il entre dans l'ame de chaque auditeur; c'est alors que de ses mains s'échappent des poignées de perles, ainsi que le disait, d'une façon originale et toute pittoresque, une fort jolie dame qui était près de moi, en écoutant un de ces chants en arpèges groupés et ramassés, qui sont d'un si bel effet, d'une mélodie si riche et si pleine.

Nul n'a jamais chanté sur le piano comme Thalberg. Le son est soutenu, nuancé par le *rinforzando*, de telle sorte qu'on croit entendre l'archet expressif de Batta, glissant avec grace sur la corde de son violoncelle, ou la note suave du cor de Gallay, vous pénétrant d'une douce mélancolie. Mais Thalberg, sous sa mélodie élégante et pure, met de plus une harmonie riche et sévère, qui le place à côté de Hummel comme compositeur.

Pour Thalberg, l'instrument n'est pas, comme pour les pianistes ordinaires, un but, celui de jouer, d'exécuter un morceau avec plus ou moins de pureté, de vélocité; le clavier n'est qu'un moyen sous ses doigts pour peindre, pour arriver à la haute poésie de son art.

Il y a quelque chose de doux, de grave et de distingué dans tous ses traits. Fils d'un homme haut placé et né la même année, le même mois, le même jour que le malheureux duc de Reichstadt, il a été levé avec ce jeune prince, qui avait pour lui la plus vive amitié. Thalberg, après la mort du fils de Napoléon, à Schœnbrun, voulut coucher dans le lit où il avait succombé, et s'y enivra de ses regrets et de sa poignante douleur. Oh! comme le jeune artiste aurait donné avec enthousiasme son beau talent, la gloire qui l'attend, sa vie même, pour rappeler à l'existence ce jeune prince, son ami!

Thalberg était déjà venu jeune en France. Il en parle la langue avec autant de facilité que d'élégance. Il est revenu dans notre pays pour nous y faire voir,

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère,

en donnant un concert au bénéfice des incendiés.

La dernière fois qu'il s'est fait entendre au théâtre Italien, il a eu pour auditoire toute la haute fashion de Paris. Quoique pianiste de l'empereur d'Autriche, il a compris en artiste de sens et de goût, que notre capitale de France sanctionne et consacre toute réputation européenne dans les arts.

Et maintenant que, comme un météore brillant, il n'a fait que passer rapidement parmi nous, et qu'il va essayer de se faire comprendre de nos positifs voisins d'outre-Manche et de leurs vaporeuses ladies, nous lui conseillons de ne pas s'arrêter plus longtemps à Londres qu'à Paris, et d'y rester même un peu moins. Si l'auteur du *Freyschütz* avait été respirer l'air pur de la noble Italie, ou était resté dans sa verte Allemagne, au lieu d'aller dans la froide et triste Angleterre, le plus beau génie de l'Europe musicale existerait peut-être encore.

Puisse Thalberg nous revenir bientôt, nous ne l'avons pas assez entendu.

HENRI BLANCHARD.

A MONSIEUR HOFMEISTER,

ÉDITEUR DE MUSIQUE A LEIPSICK.

MONSIEUR,

Vous avez publié dernièrement une ouverture réduite pour le piano à quatre mains, sous le titre d'*Ouverture des Francs-Juges*, dont vous m'attribuez non-seulement la composition, mais aussi l'arrangement. Il est pénible pour moi, monsieur, d'être obligé de protester que je suis parfaitement étranger à cette publication, faite sans mon aveu, et sans que j'en aie été seulement prévenu. L'arrangement de piano que vous venez de livrer à l'impression N'EST PAS DE MOI, et je ne saurais davantage reconnaître mon ouvrage dans ce qui reste de l'ouverture. Votre arrangeur a coupé ma partition, l'a rognée, taillée et recousue de telle façon, que je n'y vois plus en maint endroit qu'un monstre ridicule, dont je le prie de garder tout l'honneur pour lui seul. Si une semblable liberté avait été prise à mon égard par un Beethoven ou un Weber, je me serais soumis sans murmurer à ce qui m'eût certes paru néanmoins une humiliation cruelle; mais ni Weber ni Beethoven ne me l'auraient jamais fait subir; si l'ouvrage est mauvais, ils ne se fussent pas donné la peine de le retoucher; s'il leur eût paru bon, ils en auraient respecté la forme, la pensée, les détails et jusques aux défauts. Et puis les hommes de cette trempe n'étant pas plus communs en Allemagne qu'ailleurs, j'ai tout lieu de croire que mon ouverture n'est pas tombée entre les mains d'un musicien bien extraordinaire. La simple inspection de son travail en fournit une preuve évidente. Je ne parle pas du style de piano qu'il a substitué au style d'orchestre, et qu'on croirait souvent emprunté à des sonates faites pour les enfans de huit ans; je ne dirai rien non plus de l'inintelligence complète dont il fait preuve d'un bout à l'autre de l'ouvrage, soit en reproduisant de la façon la plus plate et la plus mesquine ce qui eût nécessité toutes les puissances du piano pour donner une idée approximative de l'effet d'orchestre, soit en prenant souvent l'idée accessoire pour l'idée principale, et vice versâ; dans tout cela il n'y a pas de la faute de l'arrangeur, je suis persuadé qu'il n'y a point mis de malice. Mais ce qui me paraît vraiment déplorable, c'est que vous ayez chargé un pareil chirurgien de me faire d'aussi graves amputa-

tions. On ne coupe pas un membre d'ordinaire sans en connaître l'importance générale, les fonctions spéciales, les rapports intimes, et l'anatomie interne et externe. Il n'y a que le bourreau qui puisse couper le poing à un malheureux sans tenir compte des articulations, des attaches musculaires, des filets nerveux et des vaisseaux sanguins; aussi le fait-il brutalement d'un coup de hache, et la tête du patient saute bientôt après. C'est le supplice des parricides. C'est celui, monsieur, que votre arrangeur m'a infligé. Il a fait disparaître non-seulement des passages entiers, mais des fragmens de phrases dont la suppression rend l'ensemble incompréhensible ou absurde. Ainsi, dans la prière en *ut mineur* des flûtes et clarinettes, au milieu de l'allegro, l'arrangeur n'a pas vu que cette mélodie est un adagio écrit avec les signes de l'allegro dans lequel il est jeté; qu'une *ronde* y représente toujours une *noire*, trois *rondes liées et soutenues* une *blanche pointée*, et que par conséquent il faut *quatre mesures* du mouvement *allegro* pour former *une seule mesure réelle* de ce chant *adagio*. Trouvant donc cette prière trop longue, et sans tenir compte de l'action contrastante qui se passe en même temps dans le reste de l'orchestre, votre arrangeur l'a tronquée de telle sorte, qu'il est impossible à présent d'y trouver aucune espèce de sens; il a enlevé des mesures isolées qui ne représentaient en réalité qu'*un temps* de la grande mesure du mouvement lent dans lequel la phrase se développe, et le rhythme tombant à faux, amène nécessairement une conclusion aussi imprévue que stupide. C'est ce dont il ne s'est pas aperçu. Pour la coupure qui fait disparaître tout le grand crescendo de la péroraison, il est évident qu'elle détruit entièrement l'éclat de la rentrée du thème en fa majeur, qui ne reparaissait ni d'une façon aussi brusquement triviale, ni sans avoir passé par des transformations qui donnaient plus de force et de puissance au retour de l'idée primitive reproduite intégralement. Mais j'aurais trop à faire de suivre les traces des ciseaux ébréchés de mon censeur; je me bornerai à protester de nouveau que *la seule ouverture des Francs-Juges, arrangée à quatre mains*, que je reconnaisse, est celle que viennent de publier M. Richaut à Paris, et M. Schlesinger à Berlin, encore celle de M. Schlesinger, bien que gravée sur un manuscrit que je lui ai adressé moi-même, diffère-t-elle un peu de l'édition de Paris en quelques endroits, pour la manière dont les parties sont disposées dans les extrémités du clavier. Ces légères modifications m'ont été indiquées par plusieurs pianistes habiles, tels que MM. Chopin, Osborne, Schunke, Sowinski, Benedict, Eberwein, qui ont bien voulu revoir les épreuves, et me donner leurs conseils. Pour toute autre publication de la même nature sur cet ouvrage, qu'elle me soit attribuée ou non, je la désavoue formellement, et sur ce, je prie Dieu de pardonner aux arrangeurs comme je leur pardonne.

Recevez, etc.

HECTOR BERLIOZ.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE MUSICALE.

Vienne, le 10 avril 1836.

Nous avons eu cette année six concerts spirituels, au lieu de quatre qui avaient lieu autrefois, et les amateurs de la belle et bonne musique doivent des remerciemens aux entrepreneurs qui ont su multiplier ainsi leurs jouissances. Dans les deux derniers concerts, on a répété la symphonie de Lachner, symphonie qui a remporté le prix au concours établi à Vienne, et le public a été mieux à même d'apprécier le mérite de cette composition, parce que l'auteur ayant consenti à quelques coupures, les beautés, concentrées dans un cadre moins vaste, en étaient devenues d'autant plus saillantes.

Nous avons entendu en outre les deux symphonies que les juges du concours avaient placées immédiatement après celle de Lachner. L'une d'elles a été composée par un jeune Polonais, nommé Dobrezinsky, élève du Conservatoire de Varsovie, et l'autre est de M. Strauss, chef de musique à Carlsruhe. Le premier de ces deux ouvrages se distingue par une grande clarté et beaucoup de simplicité; le style en est correct, il ressemble à une idyle, mais il est pauvre en grands effets; le second, au contraire, m'a paru travaillé avec beaucoup de soin, peut-être même pèche-t-il par l'excès de ce qui manque à l'autre. Ces deux compositions ont d'ailleurs été fort bien exécutées et ont reçu beaucoup d'applaudissemens.

En artistes étrangers, nous avons entendu M. Stoll, qui, sur un instrument aussi difficile et aussi peu propre à un rôle principal que la guitare, a fait preuve cependant d'un talent du premier ordre. Madame Friedrichs a su aussi se faire applaudir de toute l'assemblée par une grande agilité de doigts, aussi bien que par une exécution pleine d'ame et de goût.

Les deux signori, Balochius et Morelli ont pris à bail la salle d'opéra de la cour, et ont commencé leurs représen-

tations le lundi de Pâques avec leur troupe italienne. Le premier ouvrage qu'ils aient joué est le *Moïse* de Rossini. Les artistes qui composent cette troupe sont les signore Tadolini, Fux et Vial, et les signori Marini, Pedrazzi, Spiaggi, Milesi et Rigamonti. On s'était porté en foule à cette première représentation, et quoique d'après les noms que nous venons de citer, il soit aisé de voir que cette troupe est loin d'être du premier ordre, le public n'en a pas moins éprouvé un enthousiasme peu commun; les applaudissemens ont été fréquens, et nous avons eu bon nombre de chanteurs redemandés pendant le cours de la représentation. Les représentations suivantes avaient attiré moins de monde, et l'enthousiasme semblait bien refroidi. C**.

REVUE CRITIQUE.

Douze études ou Caprices pour le piano, dédiés à son maître, M. Zimmerman, et composés par A. Parent.

Lorsque Destouches écrivit ce vers si connu :

La critique est aisée, et l'art est difficile (1),

il eut sans doute en vue ces prétendus aristarques de salon, qui, pour se donner l'importance de connaisseurs profonds, jugent de tout à tort et à travers, et se font une règle absolue de trouver tout ce qu'ils jugent détestable. Cette critique-là est en effet aisée. Détestable! cela répond à tout, et c'est une monnaie courante, comme le fameux *Sans dot* d'Harpagon, et l'eau chaude du docteur Sangrado. Mais si l'auteur du *Glorieux* a voulu parler de la critique en général, même lorsqu'elle est judicieuse, éclairée, et surtout impartiale, nous croyons qu'il s'est trompé, en ce sens que l'examen approfondi des œuvres artistiques exige au moins, de la part de celui qui s'y livre, quelques connaissances spéciales. Sans doute il est assez rare, par le temps qui court, de ne parler que de ce que l'on sait bien. Cependant, pour écrire sur un art, il est nécessaire d'en avoir long-temps étudié les principes généraux, la technologie et l'esthétique; de l'avoir suivi dans ses progrès, ses transformations et ses vicissitudes; enfin, de s'être fait initier aux mystères de sa pratique : et certainement, quoi qu'en dise Philinte, ou plutôt Destouches, cela n'est pas aussi aisé qu'on pourrait le croire.

Il est un autre obstacle à vaincre que nous ne ferons qu'indiquer, mais sur lequel on pourrait écrire des in-quarto; écueil presque insurmontable, et contre lequel viennent échouer la plupart de ceux qui mettent du noir sur du blanc : c'est la difficulté de satisfaire à la fois les opinions bien arrêtées de certains lecteurs. Tout critique a devant lui deux partis en présence, au milieu desquels il s'avance comme arbitre : ce sont les amis ou les rivaux ennemis de l'auteur qu'il juge et de l'ouvrage dont il rend compte. S'il loue sans réserve, parce que telle est son opinion, le voilà classé parmi les adulateurs ou ces amis complaisans qui ne savent que formuler des éloges. Si, au contraire, il blâme, parce qu'il trouve à blâmer, on ne manque pas de rejeter sur l'envie ou une inimitié personnelle ce qui n'est souvent qu'un acte de conscience ou une preuve d'indépendance : et c'est ce que nous voyons tous les jours. Ainsi la critique, même celle qui n'emploie que des armes courtoises, est à son tour censurée, et, le plus souvent, condamnée sans appel. Quel palliatif opposer à ce mal? Aucun; sinon de prendre pour maxime l'ancien adage : « Fais ce que dois, advienne que pourra. » Telle a toujours été notre devise; et si quelquefois notre tâche est ingrate et aride, elle sera facile aujourd'hui : nous avons à parler d'un ouvrage consciencieusement fait, de douze études sur le piano, par M. Parent, et qui sont dédiées à son maître, M. Zimmermann, l'un de nos plus habiles professeurs.

A en juger par le nombre toujours croissant d'études dont on nous accable, on pourrait croire que ces publications, qui se succèdent coup sur coup, répondent à un besoin généralement senti; mais ce serait une erreur; car, dans les réunions musicales, on entend fort peu d'études. Encore, si ces compositions méritaient leur titre; si c'étaient des morceaux de peu d'étendue, ayant un commencement, un milieu et une fin, et surtout une idée principale qui se développerait au moyen d'un rhythme inhérent à la nature de l'instrument. Mais non : ce sont ordinairement des préludes et des exercices où l'on trouve de tout, excepté ce qu'on y cherche.

Il est louable sans doute de parvenir, par un travail assidu, à bien faire les gammes, les octaves, les tierces et les cadences doubles, pour se perfectionner dans le mécanisme des doigts, et leur donner l'agilité et la souplesse si nécessaires à une exécution brillante et irréprochable; mais tout cela se trouve dans les méthodes, et il nous faut quelque chose de plus élevé dans des études. Celles de M. Parent sont une heureuse exception à ces divagations continuelles que nous entendons trop souvent. Elles sont écrites dans un excellent système : celui du développement d'une idée.

La première se compose d'une phrase en doubles croches, qui se reproduit dans tous les tons où passe l'auteur. Il y a de l'unité dans ce morceau; mais nous aurions désiré y trouver des modulations plus élégantes et plus ingénieusement amenées. La deuxième offre un chant accompagné par des triolets redoublés; nous y avons remarqué une transition en la bémol d'un bon effet. Beau-

(1) *Le Glorieux*, acte deuxième, scène 5.

coup d'accords dans la troisième, mais rien de bien saillant. La quatrième se distingue, comme la deuxième, par un chant, ou plutôt ici des notes soutenues dans le cinquième doigt de la main droite; l'accompagnement est complexe : il consiste en doubles croches par six dans les autres doigts de la même main, et en croches dans la main gauche. Le travail en est bon, ainsi que celui de la cinquième, en doubles notes, dans les deux mains, ce qui produit des accords par mouvement contraire et liés de deux en deux. Dans la sixième, les doigts les plus faibles (les quatrième et cinquième) forment un dessin en doubles croches, tandis que les autres font des tenues en rondes. Son exécution exige une grande main. Les doubles notes dans la main droite donnent, à la septième, un air de famille avec l'étude 29e de la première suite de Cramer. Nous avons remarqué aussi, dans la deuxième page de cet exercice, une réminiscence de la cinquième étude de M. Parent. La huitième en octaves répétées sur les mêmes touches dans un mouvement *agitato*, offre un exercice utile aux poignets rebelles, et doit contribuer à leur donner de la souplesse. Rien de bien remarquable dans les neuvième et dixième, si ce n'est que le rhythme de celle-ci rappelle celui de la marche d'Alexandre, et qu'elle renferme (à la troisième ligne) un passage qui nous a paru trivial, et qui se reproduit à la dernière ligne de la deuxième page. Nous pensions que l'auteur le ferait entendre de nouveau en le présentant sous une forme plus piquante et avec une harmonie plus recherchée, mais nous avons été trompés dans notre attente. Dans la onzième, le chant passe alternativement dans les deux mains, et a pour accompagnement des octaves brisées parcourant le clavier. Cette étude est une des meilleures pour le style, qui en est noble, et le développement, qui en est ingénieux. La douzième procède par des accords en arpèges dans les deux mains : elle est un peu longue; l'auteur module trop vite et reste trop long-temps en la bémol. Quoi qu'il en soit, et malgré quelques taches légères, échappées à l'inexpérience d'un débutant, nous pouvons affirmer que ce recueil d'études est supérieur à plusieurs que nous pourrions citer, et qui ont acquis une réputation qui nous semble usurpée. Nous engageons M. Parent à marcher dans la voie qu'il s'est tracée, et nous recommandons son œuvre à l'attention des amateurs de ce genre de compositions.

F. Benoist.

Mélodies avec accompagnement de piano, par M. Xavier Boisselot. Romance de Strunz. — Méthode sentimentale pour le violon, par Turbri.

Le nom de M. Boisselot est, comme celui de plusieurs autres jeunes compositeurs de beaucoup d'espérances, peu connu du public; il mérite de l'être cependant, et nous croyons sincèrement que dans quelques années ce nom occupera un rang des plus honorables parmi ceux que les succès auront popularisés. Notre opinion, à cet égard, ne résulte point de petites influences de camaraderie, mais seulement de l'examen attentif que nous avons fait des compositions qu'il vient de livrer à la publicité, et qui forment le sujet de cet article.

Les moyens qui restent aux jeunes compositeurs pour faire apprécier leur mérite, ou seulement pour donner signe de vie, sont tellement bornés en France, surtout depuis que, pour la gloire et la fortune du vaudeville, dont nous admirons chaque année les développemens progressifs, les protecteurs de ce grand art (l'art du vaudeville), ont mis la musique hors la loi, qu'il faut savoir gré à ces messieurs de n'avoir pas encore prohibé la publication des œuvres musicales. Probablement, cette dernière ressource ne saurait tarder à être enlevée aux jeunes artistes qui ne font pas de vaudevilles, alors encore nous devrons être pénétrés de reconnaissance pour le pouvoir bénévole qui leur permettra d'exercer leur art à huis-clos, et de produire des œuvres non vaudevilliques sans être condamnés à l'amende, à la prison ou au carcan. Car enfin, dès que le vaudeville, parlé, chanté ou instrumenté; vaudeville de théâtre, vaudeville de salon, vaudeville de concert; dès que le flon flon, sous quelque forme qu'il se montre, qu'il soit pièce, romance, galop, contredanse ou opéra-comique; dès que cette belle et puissante forme d'art, où réside, dit-on, le type du genre national, a obtenu la protection spéciale et exclusive des gens qui ont la force en main, et par conséquent la sagesse et la raison, il est évident que tout ce qui s'écarte de cette voie lumineuse doit être sévèrement prohibé. Je suis convaincu, si Dieu ne leur vient en aide, que les compositeurs de musique en viendront à être obligés de cacher leur profession, à dérober leurs études et leurs œuvres aux investigations de l'autorité avec autant de soin que le faisaient naguères les astrologues, les alchimistes et les devins.

Avoir composé un oratorio, un opéra ou une symphonie, sera plus que suffisant pour encourir, et par conséquent pour mériter (les plus forts sont toujours justes) quelques années de galères. Il y aura dans les bureaux des beaux-arts (c'est-à-dire du *bel art*, car il n'y en aura plus qu'un, le vaudeville), il y aura, dis-je, une liste des suspects, sur laquelle devront figurer les noms de tous ceux qui, par inadvertance, auront fait preuve de quelque sentiment musical élevé; avoir seulement écrit sur un album une phrase de huit mesures, un peu moins triviale que ne le comporte le style de la Faridondaine, sera considéré comme un délit suffisant pour la mise en accusation de l'auteur. J'en connais, par le temps qui court, un assez bon nombre, qui n'ont heureusement rien à redouter à cet égard, et la grande loi protectrice du genre national

fût elle promulguée demain, ils pourraient continuer à écrire en toute sécurité, ses rigueurs ne sauraient les atteindre. M. Boisselot, au contraire, est de ceux dont la place est marquée à Toulon; il doit se hâter de publier ses œuvres, car, à l'avènement du vaudeville au gouvernement absolu, s'il s'avisait d'une telle liberté, il courrait grand risque d'être condam né, soit à quinze ans de boulet, soit à deux ans d'orchestre à l'Opéra-Comique. Plusieurs des mélodies que nous annonçons (1) se distinguent éminemment de la foule des publications du même genre, par un tour de chant aussi naïf qu'original, par une harmonie toujours pure et par des formes rhythmiques souvent fort piquantes. Je signalerai d'abord l'*Aveu du Bandit* et le *Secret*. Cette dernière se rapproche par sa couleur essentiellement *moyen-âge*, comme on dit aujourd'hui, des vieux fabliaux dont Grétry a su faire revivre les formes dans son *Richard-Cœur-de-Lion*. J'aime moins le chœur intitulé *Prière;* il manque de nouveauté sous tous les rapports, et le solo de ténor est plutôt commun que simple. L'auteur a oublié d'indiquer le mouvement de ces trois morceaux. Ceux du second recueil me paraissent d'un style plus soutenu. L'*Abandon*, quoique renfermant un majeur en mouvement de valse d'une mélodie assez peu saillante, offre un thème mineur, et c'est le thème principal, plein d'une élégante finesse. La phrase épisodique du milieu se fait remarquer par sa coupe de trois mesures, contrastant avec le rhythme carré de la précédente. Le *Rendez-vous* est une scène véritable, dans laquelle le piano joue un rôle aussi important et beaucoup plus difficile que le chant. Exécutée avec précision et surtout avec la verve dramatique que le sujet exige impérieusement, elle produira certainement un très-grand effet. La péroraison, ou plutôt l'épilogue du morceau, contient une suite d'accords chromatiques aboutissant à une cadence plagale, d'une excellente intention, pendant que la voix récite, sur une seule note, les derniers vers:

Le gouffre se ferma; les enfans du rivage
Qui vinrent le matin,
De coquilles de mer ramasser leur butin,
Trouvèrent les débris d'une barque à la plage.

M. Strunz, au talent duquel on doit plusieurs compositions importantes dans le genre chorégraphique, et qui le premier a écrit, pour les instrumens de cuivre à pistons, des quatuors et quintetti d'une facture large et vigoureuse et remplis de beaux effets d'harmonie, vient de publier, dans le *Ménestrel*, une charmante bluette pour piano et contralto, qu'il a dédiée à mademoiselle Francilla Pixis. Rien de plus gracieux que cette romance, dont la vogue serait assurée, si la jeune cantatrice, pour qui l'auteur l'a écrite à Munich, était à Paris pour la chanter.

Malheureusement les contralti sont bien rares; mademoiselle Pixis en possède un fort beau, que rendent plus puissant encore une exquise sensibilité et la plus rare intelligence musicale. Pourquoi faut-il que cette jeune personne, dont les succès sont si éclatans dans toute l'Allemagne, s'obstine à rester éloignée du seul théâtre où elle serait parfaitement à sa place: le théâtre italien de Paris!...

Un autre ouvrage, important par ses proportions et par le but que s'est proposé l'auteur, vient de paraître. Il est intitulé: *Méthode sentimentale de violon*, par F. L. H. Turbri. Par l'épithète de *sentimentale*, ajoutée à une œuvre de cette nature, l'auteur a voulu faire entendre sans doute que les élèves qui s'exerceraient d'après les leçons qu'elle contient, arriveraient à exécuter avec goût et sentiment. « C'est une espèce de bibliothèque musicale, renfermant tous les genres de morceaux d'expression possibles; elle mettra les personnes qui l'étudieront à même d'exécuter les œuvres de Rossini, Haydn, Mozart, Beethoven, etc., avec le caractère particulier qui leur convient. » Cette note, placée sur la première page, donne en peu de mots l'idée du plan que s'est proposé M. Turbri. Il a composé lui-même les trente-six morceaux qui doivent servir à exercer les élèves sur le style des grands maîtres, et forment la totalité de l'ouvrage. On voit que cette méthode n'a aucun rapport avec toutes celles qui ont paru jusqu'à ce jour, et qu'elle est un recueil dont l'agrément égale l'utilité.

NOUVELLES.

*** C'est sur la demande des élèves de l'école polytechnique que les *Huguenots* ont été joués dimanche dernier. Jamais ce magnifique ouvrage n'avait attiré foule plus nombreuse, et excité un plus vif enthousiasme. Cette représentation a offert une nouveauté: les débuts de mademoiselle Nau avaient été ajournés par la vogue du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer; la jeune virtuose s'en est vengée honorablement, en s'offrant à remplacer, dans le rôle du page, mademoiselle Flécheux, dont une indisposition subite menaçait de faire manquer le spectacle. Sans asseoir un jugement définitif sur ce début improvisé, on peut dès à présent dire qu'il a laissé des impressions aussi favorables au talent qu'au zèle de la débutante. Sa voix a du charme, sa méthode de la sûreté, de l'élégance: on voit qu'elle a puisé ses leçons à bonne source. Les connaisseurs du balcon se plaisaient à remarquer qu'elle était fort bien faite, et avait d'assez jolies jambes pour causer de l'envie, même aux danseuses. Cet avantage, qui est de luxe pour les rôles ordinaires, devient le strict nécessaire pour un rôle de page. Les *Huguenots* ont été offerts trois fois cette semaine par l'Opéra. La recette de ces trois représentations a été de 28,447 fr. 90 c. Nous avons vérifié sur les registres de l'Opéra le chiffre de la recette de vingt-deux représentations de cet ouvrage: elle se monte à 204,307 fr. 25 c. L'enthousiasme augmente à chaque audition.

*** A l'Opéra, la danse se prépare activement à relever la musique des glorieuses fatigues que le magnifique succès des *Huguenots* lui impose. Nous avons déjà annoncé que la mise en scène du *Diable boiteux* était fort avancée. En attendant ce nouveau ballet, et le prochain retour de mademoiselle Taglioni, d'heureux essais, une rentrée non moins heureuse ont eu lieu. Mademoiselle Fanny Elssler a joué de la manière la plus

(1) En deux recueils, de 6 francs chaque, chez Richaut, boulevart Poissonnière, n. 16.

piquante le rôle de Nathalie ; mademoiselle de Fitz-James, dans celui d'Azélie, de la *Révolte au Sérail*, a voulu prendre, et a pris comme mime, le rang distingué qu'elle avait déjà comme danseuse ; enfin mademoiselle Duvernay, dont l'absence avait semblé longue, a reparu avec beaucoup de succès dans le *Dieu et la Bayadère*.

*** C'est M. Adolphe Adam qui est chargé d'écrire la musique du nouveau ballet que M. Taglioni prépare pour sa fille. L'actif compositeur en a déjà terminé le premier acte. M. Adam a déjà obtenu, dans le genre de la musique chorégraphique, de brillans succès à l'Opéra de Londres.

*** M. Halévy va écrire, pour le retour de madame Damoreau, la partition d'un ouvrage en trois actes, composé exprès par MM. Scribe et Saint-Georges. La pièce s'appellera, dit-on, *Sainte-Cécile*, et le sujet serait emprunté à une nouvelle, publiée récemment sous ce titre, dans la *Revue du Nord*.

*** L'Opéra-Comique prépare la reprise de la *Marquise de Brinvilliers*, ouvrage de neuf auteurs, sept compositeurs et deux poètes. Thénard remplacera Féréol. Puissent, et la pléiade mélodieuse, et les Gémeaux du poème, jeter un plus vif éclat à cette seconde apparition qu'à la première, qui fut bien pâle et bien courte!

*** Les débuts se sont succédé cette semaine à l'Opéra-Comique. Grignon s'est montré dans le *Koller*, des *Deux Reines*, rôle établi par Inchindi, et dans celui de Frontin, du *Nouveau Seigneur*, qui était un des triomphes de Martin. On voit qu'il en résulterait une espèce d'emploi mixte. Roy et sa femme ont paru à leur tour dans la *Dame blanche*, où le premier a joué Gaveston, et la seconde Jenny. C'est à des rôles nouveaux, et écrits pour leurs voix, qu'il faut attendre des chanteurs qui arrivent de province, avant d'asseoir un jugement définitif sur le mérite de leurs voix et de leurs méthodes, sur leur talent d'acteur, et sur les ressources qu'ils peuvent offrir dans l'intérêt de l'art.

*** Malgré une fort grave indisposition de M. Gomis, qui l'a retenu long-temps au lit, les répétitions de *Rack-le Barbu* se sont continuées à l'Opéra-Comique, grace au zèle et à l'habileté du nouveau chef d'orchestre, M. Girard, qui s'est concerté avec le compositeur pour prendre et faire exécuter toutes ses intentions. Cet ouvrage sera probablement offert au public dans les premiers jours de la semaine prochaine.

*** La nouvelle que nous avions annoncée a déjà reçu un commencement d'exécution : la troisième édition du Chevalier de Canolle, revue, corrigée et considérablement augmentée d'airs, de duos, trios, chœurs, etc., vient d'être mise à l'étude sur le théâtre de la Bourse. Rien de plus flatteur pour M. de Fontmichel que l'admission d'un poème aussi connu !.... elle prouve à quel point on compte sur l'originalité de sa musique pour rajeunir des situations qui sont déjà depuis long-temps dans toutes les mémoires.

*** MM. Adam et Halévy nous prient d'annoncer qu'ils sont complètement étrangers à la rédaction des articles sur l'Opéra-Comique, qui ont été et qui seront encore insérés dans la *Gazette musicale*.

*** Le sublime *Don Juan*, de Mozart, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvres, vient de faire *demi fiasco* à Milan !!! Après ce fait, quel jugement musical peut-on accorder aujourd'hui aux Milanais ?

*** MM. Adolphe Adam et Gomis viennent d'être nommés chevaliers de la Légion-d'Honneur. De tels choix seront sanctionnés par l'opinion publique, car ils étaient indiqués par elle : c'est la récompense du talent et des succès.

*** Madame Meric Lalande est engagée dans ce moment au théâtre Carignan de Turin : elle avait passé le carnaval à Milan sans engagement.

*** La fête musicale de Dusseldorf aura lieu le 20 mai, sous la direction de M. Félix Mendelsohn Bartholdi, qui, pour cette solennité, a composé un grand oratorio, intitulé *Saint-Paul*. MM. Chopin et Panofka ont reçu des invitations pour embellir cette fête par leurs beaux talens.

*** La neuvième fête musicale de la réunion de l'Elbe aura lieu à Brunswick les 7, 8 et 9 juillet prochain. On exécutera, le premier jour, la messie de Haendel, sous la direction de M. F. Schneider, et par plus de trois cents chanteurs et cantatrices, et environ deux cents instrumentistes. Les artistes les plus distingués se feront entendre le deuxième jour, et le troisième sera destiné à l'exécution de grands morceaux de musique vocale et instrumentale.

*** M. Kalkbrenner, après avoir souffert tout l'hiver d'une maladie nerveuse, a été guéri par l'homéopathie et par les soins du docteur Hahnemann : il est parti pour la Belgique.

*** Le talent d'artiste, qui était jadis pour une femme l'abdication des avantages de la vie sociale, devient presque aujourd'hui le marchepied des positions les plus brillantes. Ainsi mademoiselle Giuletta Grisi vient d'épouser tout récemment un français, M. Giraud de Meley, possesseur d'une fortune considérable.

*** M. Carmouche a abdiqué la direction de Versailles, où il a pour *successeur* son *prédécesseur*, M. Robillon.

*** L'engagement de madame Casimir à l'Opéra-Comique finira avec le mois d'août prochain. Elle se propose, après une fructueuse tournée en province, d'aller en Italie, à la source des fortes études musicales. Nous ne pouvons que la féliciter d'un pareil voyage. Pour peu qu'elle y perfectionne les dons si rares qu'elle a reçus de la nature, nul doute qu'elle ne soit appelée à un brillant avenir.

*** M. Pellaert, compositeur belge, qui a déjà donné au théâtre de Bruxelles la partition d'un *Faust*, accueillie avec succès, vient d'éprouver encore une fois la bienveillance de ses compatriotes dans un opéra nouveau, intitulé : *Le Coup de Pistolet*. On le loue surtout de s'attacher, dans la musique, à être original, et de ne se traîner servilement sur les traces d'aucun maître. Cet éloge, s'il est mérité, en vaut bien un autre : il n'est pas donné à tout artiste d'être un homme de génie ; mais il ne dépend que de lui d'être lui-même.

*** Une danseuse agréable, mademoiselle Joséphine Hullin, qui s'est fait tour-à-tour applaudir à Bruxelles, à La Haye et au Hâvre, est, dit-on, en pourparler pour venir grossir la liste des jolies nymphes de notre Opéra.

*** La direction du théâtre de Namur vient d'être confiée à M. Alfonse Lemaire, ancien chef d'orchestre de ce théâtre.

*** Richelmi, qui tenait l'emploi de premier ténor à Metz, madame Morin-Lebrun, qui tenait celui de Dugazon, à Liége, sont en ce moment à Paris. M. Waltrin, qui s'est distingué dans l'emploi de baryton et basses chantantes, vient d'être engagé par madame Carmouche, pour le théâtre français à Londres.

*** Un artiste suisse, M. Henzi, vient de donner, dans la salle Saint-Jean, un concert où des romances, des tyroliennes, des ranz de vaches, en un mot des mélodies tout empreintes de couleur locale, et pour ainsi dire parfumées du serpolet des montagnes helvétiques, ont produit d'autant plus d'illusion qu'elles étaient chantées dans le costume national du canton de Soleure.

*** Les dilettanti de Naples viennent de voir deux opéras nouveaux se produire avec des destinées bien contraires : la *danza Irlandese*, libretto de Romani, musique de Mazza, a fait fiasco complet ; au contraire, *il Disertor per Amore*, de Luigi et Frederico Ricci, a obtenu un succès éclatant.

*** Le célèbre ténor Dupré, que nous avons entendu autrefois à l'Odéon, où il a fait ses premières armes dans la musique dramatique, et qui naguère a obtenu tant de faveur à Naples, où il a notamment contribué pour sa belle part au succès de *Lara*, de notre compatriote, M. Ruolz, se trouve en ce moment à Paris, où il vient d'arriver. Nous souhaitons qu'il nous rende, dans quelque concert, juges de ses progrès, que toute l'Italie mélomane s'accorde à proclamer.

*** Le directeur du théâtre de Lyon, qui, l'année dernière, a offert à ses abonnés *Gustave, la Juive* et *le Cheval de bronze*, leur promet, pour l'année prochaine, *les Huguenots*, *l'Éclair*, *Cosimo* et *les Deux Reines*. Ce directeur, M. Provence, a fait représenter (qui le croirait?) cent neuf ouvrages nouveaux dans l'année théâtrale. Belle leçon pour nos directeurs de Paris!

*** Nous ne savons ce qu'est devenue la statue de marbre de Grétry, offerte aux artistes de l'ancien Feydeau par un enthousiaste de ce compositeur célèbre, M. de Livry (surnommé *Livry-les-beaux-ongles*, à cause de son goût effréné pour ce charme dans une main de femme). La ville natale de l'auteur de *Richard* et du *Tableau parlant* va le venger de l'oubli où on laisse son image dans le pays qu'il a enrichi de ses productions. Une commission s'est formée pour lui élever une statue à Liége sur la place de la Comédie. Il est représenté vêtu d'une polonaise, retombant en plis sur le devant, et laissant à découvert la jambe droite ; son regard, levé vers le ciel, semble y chercher l'inspiration. Sa main gauche vient d'essayer un prélude ; la droite a saisi la plume. On lira ces paroles, devenues proverbiales, du beau quatuor de *Lucile* : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* Le devant du piédestal sera orné d'une lyre en bas-relief, avec cette inscription : « La ville de Liége, à Grétry. » Sur les côtés, les titres des ouvrages du grand artiste. La statue en fonte aura douze pieds et demi d'élévation, et le piédestal treize et demi. C'est un véritable monument à la gloire de l'art. Si Grétry n'en a pas avancé les

progrès par la science, il en a du moins manifesté tout le charme par sa riche et brillante imagination.

*** Le grand opéra de Vienne, le théâtre de la porte de Carinthie (*Kærntner Thor*) a représenté, le 9 avril dernier, *la Pazza per Amore*, musique de Coppola. La partition n'a produit qu'un effet pâle et douteux; mais la prima donna, madame Eugénie Garcia, belle-sœur de madame de Bériot, a enlevé les suffrages, comme cantatrice et comme tragédienne. Le public viennois est enthousiasmé de sa voix flexible de mezzo-soprano, de sa grace et de la pureté de sa méthode. Elle paraît destinée à soutenir avec distinction le nom qu'elle porte, et qui est depuis long-temps célèbre dans les fastes de l'art. On l'a surtout applaudie avec transport dans une cavatine finale : *Dalla tomba uscì quel canto.*

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

LA JUIVE,

OPÉRA EN CINQ ACTES,

ARRANGÉ POUR

PIANO SOLO,

Avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*,

COMPOSÉE PAR

F. HALÉVY.

Cartonnée, prix : 25 francs.

A. ADAM.	Quatre rondolettos sur des mot. de l'Éclair, divisés en 2 suites, chaque.	5	»
DUVERNOY.	Op. 75. Divertissement sur des motifs de l'Eclair	6	»
H. LEMOINE.	21e bagatelle sur des motifs de l'Éclair.	5	»
MOSCHELÈS.	Op. 90. Concerto fantastique pour piano seul	13	»
—	Avec accompagnement de quatuor	18	»
—	— d'orchestre	24	»
—	Op. 92. Hommage à la mémoire de Haendel, grand duo à 4 mains	9	»
—	Rondo brillant, précédé d'une introduction, sur la romance favorite de Dessauer, le Retour du Promis	6	»
OSBORNE.	Op. 21. Variations brillantes sur la romance de l'Éclair : Quand de la nuit l'épais nuage,	7	50
SOWINSKI et COTTIGNIES.	Op. 42. Trois duos concertans, pour piano et flûte, sur des motifs de l'Éclair, Cosimo et l'Ile des Pirates :		
—	N° 1. Variations sur la romance de l'Eclair	7	50
—	N° 2. Fantaisie sur des motifs de Cosimo	7	50
—	N° 3. Rondo brillant sur un motif de l'Ile des Pirates	7	50
COTTIGNIES.	Op. 44. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs de l'Eclair et Cosimo, divisées en trois suites, chaque	5	«
FERD. CARULLI.	Mosaïque sur les motifs de l'Eclair pour guitare seule, deux suites, chaque	4	50
—	Trois divertissemens, pour guitare et flûte ou violon, sur les motifs de l'Eclair, trois suites, chaque	4	50
BERR.	Trois pas redoublés, sur des motifs de l'Ile des Pirates, arrangés pour musique militaire, trois suites, chaque.	4	50
PANOFKA.	La Juive, d'Halévy, arrangée en quatuor pour deux violons, alto et basse, 3 suites, chaque	15	»
—	La Juive, arrangée en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, 3 suites, chaque	15	»
STRUNZ.	Robert-le-Diable, en quatuor pour deux violons, alto et basse, quatrième suite	15	»
—	La même, quatrième suite, pour flûte, violon, alto et basse	15	»
TOLBECQUE.	Deux quadr. à 4 mains sur les motifs de l'Éclair, chaque	4	50
—	Les mêmes à grand orchestre, chaque.	9	»
—	Les mêmes en quintetti	6	»
—	Les mêmes pour deux violons	4	50
—	Les mêmes pour deux flûtes	4	50
—	Les mêmes pour deux flageolets	4	50

LE CARROUSEL,

Paris, 3 mois, 12 f. » c.; 6 m., 22 f. » c.; 12 m., 40 f. » c.
Province, 3 mois, 14 f. » c.; 6 m., 24 f. » c.; 12 m., 46 f. » c
Etranger, 3 mois, 15 f. » c.; 6 m., 28 f. » c.; 12 m., 50 f. » c.
On souscrit pour Paris au Bureau, *rue Lafitte, n° 7.* — Pour la province et l'étranger, chez tous les libraires, directeurs de poste et bureaux de messageries, ou bien à Paris, en fesant parvenir au Bureau, *franc de port*, le montant de l'abonnement en un mandat sur la poste ou sur une maison de commerce de Paris.
Chaque souscripteur pour un an sera considéré comme abonné-fondateur et sera inscrit à ce titre dans un des premiers numéros.

PRIME DE 75,000 FRANCS.

(Un billet de prime avec l'achat de musique, de chaque somme de 5 fr., chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.)

LE DERNIER TIRAGE DES PRIMES AURA LIEU,

Le 31 mai prochain, (TRENTE CINQ MILLE FRANCS).

Les numéros sortis le 30 avril sont :

Série	Numéro		
151	428	2000	francs.
133	169	500	
144	650	500	
318	927	500	
30	227	500	
112	560	500	
53	597	500	

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 20.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 MAI 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Gabrielli; par M. J. Janin. — Du Dactylion de M. Henri Herz. — Du Perfectionnement des instrumens à cordes et des archets. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

GABRIELLI.

En 1777, sous le règne de Métastase, le grand poète italien, un jeune seigneur français voyageait en Italie, et il venait d'arriver à Venise, quand le hasard, ou plutôt son propre bonheur, le fit le héros de l'aventure que voici :

Notre jeune homme habitait une vieille et solennelle maison de la place Saint-Marc, un ancien palais tout chargé d'armoiries, sombre et silencieux comme le front d'un noble Vénitien, demeure ouverte à tous les vents et à tous les voyageurs de bonne famille. Dans cette maison, et quel que fut l'étranger qui l'habitât, régnait toute l'année un silence vénitien : c'est tout dire. Voilà pourquoi le jeune seigneur, qui fut le héros de cette histoire, s'ennuyait fort de cette maison silencieuse, et de cette grande ville masquée, Venise, qu'il s'était figurée si remplie de luxe, de bruits et d'intrigues d'amour.

Un jour, un jour d'hiver, que le nuage vénitien était plus épais que de coutume, et le vent encore plus aigu; où toute la ville appartenait à la tristesse de ces gondoles noires qu'on eût prises pour autant de tombes qui glissaient jusqu'à l'asile des morts, le jeune comte entendit qu'il se faisait un grand bruit à la porte de la maison qu'il habitait. Les portes s'ouvraient à deux battans, les vastes escaliers de marbre retentissaient sous les pas des valets; les longs corridors se remplissaient de bagages, et tout d'un coup, le gardien de cette maison, entrant d'un air effaré dans la chambre occupée par notre jeune homme :

— Ah ! seigneur ! ah ! seigneur ! s'écria cet homme, nous sommes perdus ! je suis perdu. Malédiction à moi ! ajoutait-il en s'arrachant les cheveux. J'ai trahi la confiance de ma maîtresse, j'ai violé son asile. Elle m'avait confié son palais pour que j'en prisse soin en bon et fidèle domestique, et ce palais, je l'ai loué à des étrangers, au premier venu qui a voulu me payer ! Malédiction sur moi ! malédiction ! un autre que ma maîtresse a foulé ces vieux tapis, un autre que ma maîtresse s'est promené dans ces vastes salons, un autre que ma maîtresse a, sans sa permission, couché dans son lit de chêne et de damas. — Malédiction sur moi ! malédiction ! Et ce-

pendant, que faire? que devenir? ma maîtresse, que je croyais bien loin, oh! oui, je la croyais bien loin, elle arrive tout d'un coup. Elle est là, l'entendez-vous venir? là, vous dis-je? Voici ses domestiques, voici ses officiers, voici ses bagages, voici son majordome, voici l'armée de ses femmes! Les entendez-vous! les entendez-vous! Où fuir? où ne pas fuir? Ah! seigneur étranger, illustre comte, venez, de grace, venez à mon secours. Protégez-moi, fuyez vite, fuyez. Emportez avec vous votre bagage; voulez-vous que j'appelle votre valet, monseigneur? voulez-vous que j'accompagne votre altesse à l'hôtellerie voisine, excellence? Nous avons peut-être encore le temps de fuir, vous et moi, avant que ma maîtresse n'ait appris que vous avez habité sa maison, que vous avez dormi dans sa chambre et dans son lit. Oh! fuyons, fuyons, fuyons! Disant ces mots, l'honnête Bénédict paraissait véritablement consterné.

Je ne vous ai pas dit le nom de notre jeune homme: il s'appelait le comte de Rochetaillé. Il avait un beau nom pour un nom de province! c'était un beau jeune homme de vingt ans, qui appartenait tout entier, corps et ame, à cette douce oisiveté de vingt ans, que la jeunesse appelle — ses passions. Il avait quitté le château paternel, moins encore pour voyager que pour chercher des aventures, et depuis tantôt six mois qu'il était en marche, il n'avait pas rencontré l'ombre d'une aventure. Quand donc il entendit tout ce mouvement inaccoutumé qui se faisait autour de lui, et qu'il vit toute cette maison déserte se remplir, il comprit que quelque chose d'extraordinaire lui allait arriver enfin. Aussi le malheureux Benedict fut-il très-mal reçu de notre jeune homme quand il vint pâle d'effroi lui proposer de quitter cette maison, à l'instant même où cette maison devenait une maison extraordinaire, remplie d'événemens extraordinaires; cette maison qui appartenait à un être extraordinaire, et qui allait venir.

— Seigneur Benedict, répondit le jeune comte au malheureux concierge qui se tordait les mains, j'en suis bien fâché pour vous, mais ce que vous me demandez est impossible. Il ferait le plus beau temps du monde, votre beau ciel vénitien serait aussi bleu qu'il est noir à l'heure qu'il est; le vent qui souffle deviendrait zéphyr, au lieu d'être un vent de bise; au lieu de ce tourbillon de poussière que je vois là-bas, ce serait un tourbillon de fleurs, que pour tout au monde je ne quitterais pas la place. La maison est à moi; je l'ai louée pour six semaines, n'est-ce pas? C'est vous qui l'avez voulu. Six semaines! je ne vous demandais que quinze jours. Ainsi donc j'y resterai six semaines, tout autant. Cependant quoique la maison soit à moi tout entière, je veux être plus hospitalier que vous ne l'êtes vous-même. Par le temps qu'il fait, on ne mettrait pas un espion à la porte. Ainsi puisque votre noble maîtresse est assez mal avisée pour venir vous surprendre à l'improviste, honnête Benedict, je serai moins cruel pour elle que vous-même vous voulez l'être pour moi. Je partagerai avec elle cette maison, qui est la mienne, jusqu'à la fin de mon contrat avec vous, qui êtes le chargé d'affaires de cette noble dame, et je tâcherai de lui en faire les honneurs de mon mieux.

Ainsi parla le comte de Rochetaillé à Benedict. Il avait la parole si assurée, que Benedict comprit tout de suite qu'il n'y avait rien à espérer d'un pareil homme. — Au moins, seigneur, dit Benedict, les mains jointes, s'il plaisait à votre excellence de choisir un autre appartement dans cette maison! Votre seigneurie habite justement la chambre de ma maîtresse, et vous ne voudrez pas lui faire ce chagrin-là, seigneur!

Mais le comte ne daigna pas répondre à Benedict. Il était trop occupé déjà, épiant du regard les nombreux préparatifs qui se faisaient devant lui dans la chambre qu'il habitait. Comme Benedict parlait encore, plusieurs valets de pied étaient entrés dans la chambre du comte, et sans paraître l'apercevoir, ils disposaient toutes choses pour leur maîtresse. Le comte les laissa faire. Etendu dans un grand fauteuil, au coin du feu, il rendit aux nouveaux arrivans, indifférence pour indifférence. Peu d'instans suffirent aux domestiques de madame pour changer entièrement cette chambre, qui d'abord ressemblait, à s'y méprendre, à la chambre à coucher de quelque somptueuse hôtellerie. Le tapis de pied, sale et usé, fut remplacé par un magnifique tapis aux mille couleurs variées; les vieux meubles, qu'enveloppaient une serge noire, débarrassés de ce triste linceul, laissèrent éclater tout à coup le velours et la dorure, vieux velours tout neuf, vieille dorure tout éclatante, et sculptée à jour. En même temps, d'autres valets apportèrent, dans cette chambre déjà magnifique, les mille petits meubles précieux, à l'usage

d'une belle femme. Des vases de la Chine, des tables de vieux laque, des corbeilles magnifiques, des candélabres d'or chargés de bougies, ces mille délicieuses chiffonneries à l'usage des élégantes petites-maîtresses de tous les temps. Surtout, ce qui frappa d'étonnement notre gentilhomme, ce fut une magnifique toilette de marbre et d'or, que deux esclaves noirs eurent grand peine à traîner dans un coin de la chambre. A coup sûr, c'était la toilette d'une reine. L'or, le cristal, les coralines précieuses, la recherche la plus infatigable, éclataient de toutes parts. Quand ce meuble fut disposé, une jeune et habile servante le couvrit des essences les plus précieuses. On eût dit que tout l'Orient s'était donné rendez-vous dans ces riches flacons. — Que cette femme-là doit être belle, se dit à lui-même Rochetaillé! Et plus il voyait d'étranges choses, plus il se tenait immobile et muet dans son coin.

Il avait été si occupé à regarder tous ces changemens et surtout son attention avait été si fort excitée par les mille détails de cette toilette d'or, qu'il n'avait pas remarqué que les rideaux de la fenêtre, sales guenilles de coton jaunies par le temps, avaient été remplacés par de magnifiques rideaux de soie, comme aussi la vieille tenture de l'appartement avait cédé la place à un magnifique velours parsemé d'or. La métamorphose du lit n'avait pas été moins rapide ni moins complète. Que de broderies! que de fines dentelles! que de riches armoiries! On eût dit un autel élevé tout d'un coup par quelque génie, à quelque déesse de l'antiquité profane. A peine la nouvelle tenture fut-elle posée, que d'autres domestiques apportèrent plusieurs tableaux précieux; de molles et voluptueuses peintures, têtes d'anges, têtes de vierges, vierges lascives; le plus charmant pêle-mêle de l'amour chrétien et du profane amour; sans compter un Christ magnifique trouvé dans l'ivoire par quelque artiste de Florence; sans compter les plus beaux marbres, les plus riches porcelaines, les plus magnifiques vases d'argent; sans compter la magnifique pendule qui chantait les heures; sans compter les glaces portatives, sans compter les épais coussins; sans compter tout ce luxe grand et petit, noble et frivole, enfin ce luxe à part, ce luxe de quelques heureux des siècles, ce luxe qui est le luxe des rois, ou plutôt qui était le luxe des rois, luxe de la plus belle époque du luxe, seizième siècle, le siècle de François Ier.

Je vous laisse à penser si le jeune comte de Rochetaillé fut ébloui à l'aspect de ces magnificences qu'il n'avait vues encore nulle part, pas même dans les *Mille et une Nuits*, cet idéal de l'orient! Notre jeune homme qui se croyait riche, n'avait jamais pourtant rien vu de si riche, même dans ses rêves. Ce qui ajoutait encore à sa stupeur, c'était la rapidité incroyable de tous ces changemens, c'était l'arrivée spontanée de toutes ces merveilles qui venaient se poser là en même temps et à la fois chacune à sa place et sans confusion, comme si elles en avaient reçu l'ordre de quelque fée. Ce qui l'étonnait encore, c'était surtout le zèle et le silence des serviteurs empressés qui avaient envahi cette maison tout d'un coup, et qui l'avaient métamorphosée ainsi en un clin d'œil.

Voilà ce qui se passait dans cette chambre à coucher; dans les autres parties de la maison, la même révolution s'opérait presqu'avec le même silence. Les marches des escaliers se couvraient de tapis et de fleurs; tous les vieux lits se couvraient de duvet et de linge plus fin que la soie; les cuisiniers si long-temps oisifs, allumaient leurs fourneaux, les caves se remplissaient de vins exquis; toute la maison se remplissait de richesses, d'éclat, de propreté, d'élégance. Bientôt le sombre monument fut illuminé de haut en bas, et l'éclat de mille bougies replongea sur la place St-Marc. Ceci dura à peine trois heures. Au bout de trois heures, tout était prêt entièrement: la maîtresse de ce riche palais pouvait venir.

Le comte de Rochetaillé restait toujours muet à toutes ces merveilles. Nul ne lui avait adressé la parole au milieu de tous ces préparatifs. Il était si près de la cheminée, qu'on ne l'avait même pas dérangé pour poser le tapis de la chambre. Un esclave respectueux avait attendu qu'il se levât, pour remplacer par un petit sopha oriental, le vieux fauteuil sur lequel il était assis, puis le vieux fauteuil avait disparu comme les autres. Rochetaillé croyait à présent que la chambre où il se trouvait était complète, et il n'imaginait pas qu'on y pût rien ajouter. Cependant, à chaque instant de nouveaux domestiques entraient, apportant de nouvelles richesses qui trouvaient leur place à côté de toutes ces richesses. L'un d'eux surtout, un homme âgé, qui portait un habit de velours noir et sur sa toque une plume noire, se présenta tenant à la main un portrait de femme

et une épée. Le vieillard déposa l'épée sur le marbre de la toilette, puis après il chercha vainement une place pour le portrait. Il déposa ce portrait sur une console dorée qui était en face du comte. Le vieillard sortit. Un autre domestique entra; il alluma toutes les bougies de la chambre, les candélabres, les flambeaux; un autre domestique vint jeter du bois dans le feu, puis sur un petit réchaud d'argent il fit brûler quelques morceaux de bois de sandal, après quoi il sortit comme les autres, et la lourde portière de damas retomba sur lui.

— Par le ciel! se disait le comte, voilà qui est étrange. Une reine n'aurait pas un plus riche attirail. — C'est peut-être une reine, en effet, mais quelle reine? En même temps ses regards s'arrêtèrent sur ce portrait de femme qui semblait lui sourire et l'appeler du regard. C'était une merveilleuse peinture. Une tête italienne dans tout son éclat et dans toute sa beauté: l'œil italien tout noir, les cheveux italiens tout noirs, la peau italienne de cette belle pâleur de l'ambre sous laquelle le sang éclate comme le feu sous la cendre; et dans le sourire, tant d'amour, et dans le regard tant de fierté, et des mains si blanches, et des doigts si effilés, et tout cela si jeune! Rochetaillé oublia à la vue de ce tableau toutes les magnificences qui l'entouraient. Il admira, mais comme le peintre admire. Sa position durerait encore, s'il n'eût pas été retiré de sa contemplation muette, par un grand bruit qui, cette fois, venait du dehors.

Ce grand bruit, c'était cette reine si impatiemment attendue, qui arrivait dans une gondole, suivie de plusieurs gondoles. Rochetaillé la vit descendre, ou plutôt il vit comme une forme humaine enveloppée dans sa mantille, et d'un saut elle fut sur le péristyle du palais, et d'un bond elle franchit l'escalier; Rochetaillé ne l'entendit pas venir. Elle était dans la chambre avant qu'il eût pu songer lui-même à la recevoir.

Elle cependant, elle entra sans façon et comme si elle eût été seule, dans cette chambre où se tenait le jeune comte. Celui-ci commençait à se trouver fort embarrassé de son inaction. Être compté pour si peu de chose, lui, ce beau jeune homme, avide et curieux de tout voir, par cette belle personne, cela lui paraissait au moins étrange! Cependant, après un premier instant d'embarras, il résolut de garder tout l'avantage de sa position et de ne pas en avoir le démenti.

Il resta donc assis à sa place, comme l'italienne resta assise devant la glace de sa toilette. D'abord elle prit plaisir à regarder dans la glace, sa figure noble et transparente, puis bientôt elle frappa des mains, et alors entrèrent deux ou trois femmes à son service.—Allons, dit-elle, il faut qu'on m'habille! En même temps elle découvrit sa belle tête, et dans ses cheveux noirs qui s'échappèrent, Rochetaillé reconnut les cheveux noirs du portrait. Bientôt ces beaux cheveux furent relevés avec beaucoup d'art. On lui apporta un bassin d'argent, dans lequel elle plongea ses belles mains et ses deux bras faits au tour. Dans un autre bassin elle plongea sa belle figure comme fait un jeune cygne qui plonge dans le cristal du lac. Une robe de velour noir couvrait encore ces blanches épaules, la robe tomba et elle fut remplacée par un élégant vêtement de satin, qui laissait la gorge et le cou à découvert. Sur son cou elle plaça un collier de perles, sur ses cheveux une couronne de roses, à ses bras des bracelets d'or, à ses oreilles des diamans qui brillaient comme des étoiles. En un mot, on eût dit à la voir ainsi s'arranger, se parer, s'admirer, changer sa chaussure brune contre un soulier de satin, choisir ses bijoux, placer ses dentelles, couvrir et découvrir cette belle poitrine, se sourire à elle-même, charmée et contente comme une belle femme qui sait qu'elle est belle et qui se trouve plus belle que jamais, on eût dit qu'en effet elle était seule à s'admirer et à se voir. Elle allait, elle venait, elle montait, elle fredonnait ses plus doux airs, elle distribuait à ses femmes sa parure du matin, elle s'approchait de la cheminée et elle présentait au foyer ardent son pied si souple qui semblait se dilater à la douce chaleur; elle regardait l'heure à la pendule, ou bien encore elle s'agenouillait auprès de son portrait et elle le regardait avec la complaisance d'une femme qui regarde son enfant, l'image vivante de ses quinze ans. Et comme elle regardait son portrait, Rochetaillé regardait à la fois le portrait et le modèle, et il trouvait que le peintre n'avait pas flatté cette belle personne. Mais comment aurait-il pu la faire plus belle, se disait-il?

Cela dura une belle heure, une heure de féerie et d'enthousiasme. Rochetaillé qui, comme tous les hommes trop heureux, avait la superstition que donne le bonheur, commençait à se demander si

par hasard il n'était pas invisible? Car pour être le jouet d'un rêve, il était sûr qu'il ne rêvait pas. Son cœur battait si vite et si fort!

Il en était là, quand le majordome entrant dans la chambre d'un air grave et sérieux, s'approcha de la dame. la salua en silence, puis tout d'un coup faisant volte-face et se retournant vers le comte de Rochetaillé. — Monseigneur est servi, lui dit-il.

— Il ne sera pas dit, pensa Rochetaillé, que je reculerai encore cette fois. — En même temps il se leva et présentant sa main à cette belle dame, qui le regardait enfin:

— Madame, lui dit-il, ferez-vous tant d'honneur à un étranger, que de partager avec lui son modeste repas comme vous partagez sa maison?

La dame prit sérieusement la main de l'étranger.

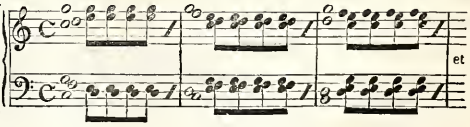
J. Janin.

(*La suite à un prochain numéro.*)

DU DACTYLION DE M. HENRY HERZ.

Il y a dix ou douze ans que M. Meyer-Dalembert, professeur de piano, commença à entretenir ses amis d'un appareil de son invention, pour faciliter l'étude du piano. Les artistes distingués auxquels il s'adressa, en général, ne l'approuvèrent pas; ils lui firent observer que le piano étant un instrument sec par nature, le talent de l'artiste doit consister surtout à cacher ce défaut, et à lier le plus possible les sons les uns aux autres. En se servant d'une machine dont le but est tout-à-fait contraire, puisqu'elle force les doigts à se relever dès qu'ils ont frappé la touche, on augmente encore ce défaut. On conseilla à M. Meyer de soumettre son invention à M. Henri Herz, dont le jeu détaché et les mouvemens des mains et des bras devaient être merveilleusement servis par cet auxiliaire; en effet, M. H. Herz fut enchanté de l'invention de M. Meyer, et le pria de la lui confier afin d'en approfondir tous les avantages. On peut s'imaginer combien fut grande la surprise du pauvre auteur, en voyant que M. H. Herz, après avoir examiné pendant nombre d'années cet appareil, s'en était tellement pénétré qu'il avait fini par s'en croire l'inventeur, et après l'avoir désigné sous un pompeux nom grec, s'était fait donner un brevet d'invention. Le véritable inventeur avant de commencer les poursuites contre son infidèle ami, lui écrivit : Comment osez-vous publier en votre nom une machine dont je suis l'inventeur? Le cas était pressant, mais un homme qui prend l'invention d'un autre, bonne ou mauvaise, n'est pas embarrassé de trouver une raison pour ne pas payer, et voici la réponse qu'il lui fit, réponse étonnamment naïve. « Monsieur, je ne me rappelle pas que vous m'ayez « parlé du *Dactylion*, mais, en tout cas, c'est une « vieille invention que mon père a déjà vue autre-« fois en Allemagne, et qui n'est pas plus de vous « que de moi, etc., etc. » Conçoit-on rien de plus plaisant? et c'est M. H. Herz qui dit cela : il s'est donc moqué de MM. les membres de la Classe des Beaux-Arts, en leur demandant un brevet pour une vieille invention allemande. Il en sera toujours ainsi, tant que des compositeurs dramatiques seront chargés d'examiner ce qu'un jury composé de pianistes pourrait seul décider.

Quant au *Dactylion*, nous allons prouver que son principe est complètement faux, que son usage est mauvais et même dangereux. Le point de résistance qu'offre les ressorts, obligeant les personnes faibles d'employer la force de l'épaule, leur fera jouer du bras et leur donnera des maux de poitrine. En travaillant ainsi avec un point de résistance constant sous les doigts, on aura sans aucun doute un jeu dur, lourd et sec. Le *Dactylion* se compose d'une barre transversale, à laquelle sont fixés dix ressorts en forme de fouet, terminés par un fil de fer et un anneau, dans lequel on passe le doigt. Une chose assez curieuse, c'est que tous les traits les plus importans pour le pianiste ne peuvent s'étudier avec le *Dactylion*, tels que le passage du pouce, les gammes, les octaves, les sixtes, etc., etc. Nous ne reconnaissons pas dans le choix des exemples le goût ordinaire de M. H. Herz; nous défions la constitution musicale la plus robuste d'écouter sans dégoût frapper ensemble des intervalles tels que ceux-ci :



Il faut donc le dire franchement, le *Dactylion* est une machine pour attraper les sots, et M. Herz a compté sur sa réputation pour prélever un petit impôt sur eux. Un piano d'un clavier ferme rempli-

rait toutes ces conditions sans en avoir les inconvéniens (1).

DU PERFECTIONNEMENT

DES INSTRUMENS A CORDES ET DES ARCHETS.

On se demande depuis long-temps comment il se fait que, dans un siècle où le piano et les instrumens à vent ont reçu de si notables améliorations, le perfectionnement des instrumens à cordes, au contraire, reste si négligé et que, pour s'en procurer de bons, on soit encore obligé d'en revenir aux Guarnerius, aux Amati, aux Stradivarius, etc. De là est venue cette opinion si répandue qu'un violon ou une basse ne peuvent être bons qu'après avoir été joués un bon nombre d'années, si bien que nos luthiers pour nous consoler, ne trouvaient rien de mieux que de nous faire espérer en l'avenir.

Mais un de nos luthiers les plus habiles paraît avoir pris au sérieux cette importante question, et il s'est dit avec raison que, puisque les Amati, les Stradivarius, les Guarnarius étaient déjà si célèbres de leur vivant même, pour l'excellence de leurs instrumens, il fallait bien que la difficulté tînt à autre chose qu'à une question de temps, et il a pensé qu'il ne doit pas être impossible de faire des instrumens neufs aussi bons que les anciens. M. Vuillaume s'est donc mis à l'œuvre, il a travaillé à ce problème avec un zèle infatigable, et nous lui devons des félicitations pour la manière heureuse dont il l'a résolu. Nous avons vu de ces violons qui, après quelques semaines, ne laissaient déjà plus rien à désirer, et pouvaient soutenir le parallèle avec les meilleurs violons italiens. Les avantages produits par cette amélioration sont immenses. Jusqu'à présent, les artistes étaient obligés de s'imposer des sacrifices énormes pour l'achat d'un violon italien; il leur fallait pour une telle acquisition 2, 3 et même 4,000 fr., et encore avec de si fortes sommes ne leur était-il pas toujours facile de s'en procurer un, parce qu'il y a des amateurs qui, sans être eux-mêmes violonistes, ne laissent pas d'acheter tous les bons violons, au grand détriment des artistes. Nous connaissons un amateur qui dans l'espace d'une seule année a dépensé plus de vingt mille fr. en achat d'instrumens.

M. Vuillaume, en établissant ses beaux instrumens à bon marché, rend donc aux jeunes artistes, un service d'une haute importance, puisque, tant pour la forme que pour le vernis, ces instrumens ressemblent si parfaitement aux anciens violons italiens, que des yeux même bien exercés ont peine à distinguer la copie de l'original.

Cet habile luthier, ne s'est pas contenté de travailler à l'amélioration des instrumens, il a fait aussi subir aux archets des modifications qui méritent une attention toute particulière.

Dans la confection des archets en bois, il est difficile de trouver du bois assez dur et assez sec pour que les archets neufs offrent dans la baguette une résistance égale à celle que présentent les archets d'un certain âge. M. Vuillaume a donc remplacé le bois par l'acier et le débit prodigieux qu'il fait de ses nouveaux archets, prouve assez que les artistes en reconnaissent l'utilité. On doit encore au même luthier une amélioration toute récente dans la manière de placer les crins, et là encore nous croyons voir un grand progrès.

Les archets tels qu'on les a construits jusqu'à présent présentent deux graves inconvéniens : le premier provient de la difficulté qu'on éprouve à disposer les crins de manière à ce qu'ils forment une espèce de ruban parfaitement plané dans toute sa longueur; le second consiste en ce que la hausse à laquelle se trouve fixée l'extrémité inférieure de la mèche des crins, changeant continuellement de position, la longueur est nécessairement variable; par conséquent, l'artiste qui doit toujours tenir le pouce près de la hausse, le place à des distances différentes de la tête même de l'archet, ce qui fait varier sa longueur, et par conséquent le poids de cette partie de la baguette et cela seul suffit pour altérer l'extrême sensibilité de tact, qui se transmet en quelque sorte de la main de l'artiste à l'extrémité de l'archet.

Pour parer à ces deux inconvéniens, il fallait d'une part, trouver un moyen moins vicieux de fixer les crins, de l'autre, faire en sorte que la hausse pût être rendue immobile. Dans la nouvelle invention de M. Vuillaume, la hausse qui est en ébène comme à l'ordinaire, est évidée à l'intérieur, et invariablement fixée à la baguette, la mèche s'attache à une espèce de hausse intérieure qui est en arrière et est mise en mouvement comme dans l'archet ordinaire, au moyen d'une vis de rappel fixée au bouton.

La hausse intérieure peut donc s'avancer et se reculer dans la proportion convenable, sans que la portion de crins comprise entre la tête et la hausse extérieure puisse varier le moins du monde.

Les mèches sont formées de crins disposés avec soin, parallèlement placés les uns à côté des autres, uniformément tendus et fixés solidement à chacune de leurs extrémités dans une sorte de pince cylindrique.

La hausse intérieure et la tête de l'archet sont percées de part en part pour recevoir ces petites pinces, de manière à ce que chacun puisse placer soi-même la mèche de son archet avec la plus grande facilité.

(1) Nous apprenons que M. Meyer Dalembert est sur le point de faire paraître cet instrument, avec les perfectionnemens auxquels il travaille depuis l'époque à laquelle il avait confié ses premiers essais à M. Henry Herz.

Bien que cette nouvelle façon d'archets exige plus de travail que celle des archets ordinaires, M. Vuillaume les livre cependant au même prix.

Nous recommandons vivement cette amélioration à la sollicitude de tous les artistes, ainsi qu'à celle des amateurs, et nous souhaitons que M. Vuillaume ne se lasse pas d'approfondir son art dans lequel il s'est déjà rendu si utile.

NOUVELLES.

*** L'Opéra vient de gagner son procès contre le domaine public, qui voulait étendre sa main avide sur les riches lots que les propriétaires des billets gagnans n'ont pas encore réclamés.

*** La pièce jouée vendredi au théâtre de l'Opéra-Comique, sous le titre de *Rock-le-Barbu*, est un ouvrage fort agréable qui renferme des situations comiques et musicales. En constatant le succès de ce nouveau libretto, de MM. Paul Duport et Deforges, qui, dès le premier jour, a pris place au répertoire, nous nous proposons de revenir, dans le prochain numéro, sur cette nouvelle partition de M. Gomis et de dire consciencieusement si elle vaut ses aînées.

*** L'Opéra-Comique va reprendre la *Fête du village voisin* pour les débuts de madame Boulanger dans l'emploi dit des duègnes. Elle remplira le rôle de la jardinière, créé avec tant de verve et de franchise par madame Desbrosses.

*** Mademoiselle Jenny Colon va jouer prochainement dans le *Châlet*, et dans la reprise de la *Jeune femme colère*.

*** Rennes et Caen sont les deux premières villes par lesquelles madame Pradher, qui n'est pas réengagée à l'Opéra-Comique, va commencer sa tournée départementale.

*** Le *Moine* de M. Meyerbeer a le succès des grands ouvrages de cet illustre maître, on le chante, on l'applaudit, on l'admire partout. Dernièrement à Vienne, cette belle scène musicale d'une facture si originale et si passionnée, a produit une telle sensation dans les salons, que M. Horzalka, professeur du conservatoire impérial, l'a instrumentée à grand orchestre, et que M. Staudigel, la première basse-taille du théâtre de la *Porte de Carinthie* (le grand opéra de Vienne) l'a exécutée entre deux pièces au milieu d'un enthousiasme qu'il est impossible d'exprimer.

*** Rien n'arrête la manie, tantôt odieuse, tantôt ridicule de s'occuper de la vie privée des grands artistes; on ne doit donc pas être étonné qu'elle s'adresse aujourd'hui à Mademoiselle Falcon. Voici que deux ou trois journaux marient notre belle cantatrice. Ils lui choisissent un mari, les uns dans la haute administration, les autres dans la classe opulente des fabricans. Pour un rien, ils iraient jusqu'à rédiger le contrat, et enfin, il ne manquerait absolument rien à ce mariage, sinon d'avoir le moindre fondement. Nous pouvons assurer qu'il n'en a pas été question jusqu'ici.

*** Madame Damoreau n'a pas, dans ses représentations subséquentes, à Bordeaux, éprouvé le mauvais accueil qu'elle avait eu à subir lors de sa première apparition. Son talent, qui rappelle en tout celui de Bordogni, son maître, a été apprécié dans les rôles qui demandent plus de chant que de jeu, plus de méthode que de voix, comme ceux d'Adèle, du *Concert à la Cour*; de Késie, du *Calife*; d'Elvire, dans la *Muette*; et enfin dans *l'Italienne à Alger*.

*** La *Juive* vient d'obtenir un succès d'éclat à Nîmes. Cette population méridionale, si sensible à la musique, dont au moyen-âge elle seule avait le secret en France, a joui avec transport des délicieuses mélodies du chef d'œuvre de M. Halévy. Parmi les artistes qui se sont distingués, et sont parvenus à s'élever à la hauteur de leur rôle, on cite Valgalier, qui n'a pas déployé moins d'expression dramatique dans Eléazar que dans Robert, et madame Henri Leroux, pleine d'ame et de sentiment dans Rachel. Les chœurs et l'orchestre ont puissamment contribué à l'effet général, et les décors sont d'une magnificence inusitée dans les villes de province.

*** Les concerts font leurs adieux au public; ils ne se font plus entendre qu'à de plus longs intervalles, et comme un écho affaibli des brillantes solennités musicales qui ont signalé cet hiver. Aussi l'attention des amateurs, moins partagée, accueillera-t-elle avec intérêt l'annonce du concert que doit donner mercredi prochain à l'hôtel de ville le jeune Philippa, élève de Paganini. Que le public mélomane se hâte de jouir des plaisirs qui se présentent encore. Bientôt le printemps aura fait envoler tous les artistes, *et les chants auront cessé!*

*** Un début brillant fixe en ce moment l'attention des dilettanti lyonnais: c'est celui de madame Biacabe, dont la voix légère et bien timbrée s'unit à une expression, qui devient la première qualité d'une cantatrice, aujourd'hui que le chant scénique cesse d'être considéré comme un simple exercice de vocalise, grace aux exemples des Malibran et des Falcon, et à la révolution heureuse opérée dans la musique par les immenses succès de *Robert-le-Diable*, de la *Juive* et des *Huguenots*.

*** L'affluence qui se porte au théâtre de Druy-Lane, chaque fois que chante Madame de Beriot (Malibran) est vraiment prodigieuse. La recette s'élève, terme moyen, à 500 livres sterling (12,500 fr.) par représention.

*** La représentation au bénéfice de Mademoiselle Grisi, à l'opéra de Londres, a dû avoir lieu jeudi dernier 12 mai.

*** L'engagement de madame de Bériot (Malibran) lui interdisait de chanter à Londres dans aucun concert avant son début, qui a eu lieu mardi dernier au théâtre de Drury-Lane.

*** La première condition de mademoiselle Grisi, en se mariant, a été qu'elle ne quitterait pas le théâtre. Après la saison de l'Opéra de Londres, elle viendra, en attendant la réouverture des Bouffes, se reposer avec son mari dans le beau château de Vaneresson, qu'elle vient d'acquérir.

*** Pendant que la charmante *diva* s'enchaînait dans les liens du mariage, un de ses adorateurs réclamait devant les tribunaux contre l'emprisonnement auquel il avait été condamné pour l'amour d'elle. M. Duputget, héros d'une lutte comico-chevaleresque, entreprise, disait-il, pour délivrer cette belle opprimée de l'esclavage où elle languissait, vient, après un plaidoyer fort original, prononcé par lui, d'obtenir son acquittement. La nouvelle mariée applaudira sans doute à cet arrêt en se rappelant ce beau vers d'un poète tragique:

Ah! quand on est heureux, qu'on pardonne aisément!

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 25 mai.

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

Ouverture	5	»
1. Orgie (chœur des seigneurs)	7	50
1 *bis*. Le même, arrangé pour une voix	4	50
2. Romance chantée par M. Nourrit (avec accomp. d'alto obligé)	5	»
2 *bis*. La même, avec accompagnement de piano seul (transposée)	4	50
3. Récitatif et choral chantés par M. Levasseur	3	75
4. Chanson huguenote, chantée par M. Levasseur, et chœur	4	50
4 *bis*. La même, sans chœur	3	»
5. Cavatine du page, chantée par mademoiselle Flécheux	3	»
6. Grand air chanté par madame Dorus-Gras	7	50
6 *bis*. Cavatine chantée par madame Dorus-Gras (extraite du grand air)	3	75

6 *ter*. Quatuor pour quatre voix de femmes (extrait du grand air)..... 4 50
7. Chœur des baigneuses (dansé)..... 5 »
7 *bis*. Le même, arrangé pour une voix..... 3 »
8. Scène du bandeau ; chœur de femmes..... 4 50
9. Duo, chanté par M. Nourrit et madame Dorus-Gras..... 6 »
10. Serment, quatuor chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda et Dérivis, avec chœur..... 5 »
11. Couplets militaires des soldats huguenots, litanies des femmes catholiques, et chœur du peuple.. 5 »
11 *a*. Couplets militaires des soldats huguenots chantés par Wartel (sans accompagnement)..... 3 75
11 *b*. Les mêmes, arrangés pour une voix..... 3 »
11 c. Litanies des femmes catholiques à deux voix. 2 »
12. Ronde des Bohémiennes à deux voix..... 3 »
13. Le couvre-feu..... 2 »
14. Duo, chanté par M. Levasseur et mademoiselle Falcon..... 7 50
15. Septuor du duel, chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda, Dupont, Massul, Prévost et F. Prévost..... 7 50
16. Chœur de la dispute..... 4 50
17. Romance chantée par mademoiselle Falcon.... 3 »
18. Conjuration et bénédiction des poignards (morceau d'ensemble)..... 9 »
19. Grand duo chanté par M. Nourrit et mademoiselle Falcon..... 7 50
19 *bis*. Cavatine chantée par M. Nourrit (extraite du duo)..... 3 »
19 *ter*. La même, transposée..... 3 »
20. Air chanté par M. Nourrit..... 6 «
21. Grand trio chanté par MM. Nourrit, Levasseur et mademoiselle Falcon..... 9 «

Pour être publié le 31 mai.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

RECUEIL DE MORCEAUX INSTRUCTIFS ET AMUSANS,

A L'USAGE DE LA JEUNESSE, SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS DE

BELLINI, HALÉVY, MEYERBEER ET ROSSINI,

COMPOSÉ ET TRÈS-SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer, marche de Sémiramis, de Rossini.... 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy ; cavatine du Crociato, de Meyerbeer ; valse de Cosimo..... 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini..... 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié..... 3 75
5. Rondo sur un motif de Maumetto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy..... 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost..... 3 75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates... 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo..... 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Sphor..... 3 75
4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini..... 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates..... 3 75
6. Variations sur un thème de Weber..... 3 75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini.. 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber..... 3 75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer..... 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy..... 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini..... 3 75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates..... 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy..... 3 75
4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini. 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Sphor..... 3 75
6. Air allemand varié..... 3 75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable..... 3 75
2. Le Carnaval de Vienne, rondo-valse..... 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti..... 3 75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer..... 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy..... 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. 3 75

Le prix de souscription pour l'ouvrage complet jusqu'au 31 mai est de 20 francs *net*.

ERRATUM DU DERNIER NUMÉRO.

Deux colonnes du supplément ayant été transposées, nos abonnés sont priés de les remplacer par celui que nous leur envoyons.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 21.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 MAI 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Gabrielli; par M. J. Janin (suite.). — Des artistes étrangers à Paris; par un ami des artistes). — Théâtre de l'Opéra-Comique : ROCH-LE-BARBU; par M. J. J. J. Diaz. — Revue critique; par M. Henri Blanchard.

GABRIELLI.

(Suite.)

Je vous ai dit comment le sombre et triste hôtel, habité à Venise par le jeune comte de Rochetaillé, s'était rempli en un clin-d'œil et comme par enchantement, de toutes les merveilles que peuvent entasser sur un seul point, le goût, le luxe, l'amour des arts et la très-grande fortune. La chambre à coucher de notre jeune homme, n'était pas le seul endroit de la maison qui eût subi cette métamorphose. Les vastes salons qui menaient à la salle à manger, étincelaient de lumières et de dorures; la salle à manger, si froide et si déserte, était remplie de vaisselle d'argent et d'or, étalée sur de magnifiques buffets d'ébène qui étaient eux-mêmes des merveilles de l'art; la table était chargée de grands plats d'argent ciselés avec cette infatigable coquetterie de formes, qui est l'attribut du seizième siècle vénitien. Rochetaillé donna donc la main à cette belle dame, dont il était l'hôte, et il lui fit de son mieux les honneurs de ce riche palais qui lui avait si peu coûté. La dame, de son côté, parut sensible à toutes ces politesses : elle prit place à table dans un grand fauteuil de cuir noir, qui encadrait merveilleusement toutes ces resplendissantes beautés. Le repas répondait à tout cet appareil : les mets les plus exquis et les vins les plus vieux furent versés et servis tour à tour. Notre gentilhomme, qui était entré tout-à-fait dans son rôle, pria la dame de l'excuser s'il ne l'avait pas mieux reçue. — Mais, lui disait-il, votre visite était si peu espérée! nous avons eu si peu de temps pour nos préparatifs! qu'en vérité, madame, vous me voyez bien honteux.

A peine le repas était-il achevé, qu'on vint avertir les deux convives que la gondole les attendait, et que l'opéra de Métastase allait commencer.

— Métastase! Métastase! s'écria la jolie dame; vite de l'eau sur mes mains! En même temps elle tendait à l'aiguière d'or ses deux petites mains blanches avec une grace enfantine, et, pendant qu'une jeune servante versait sur les mains de sa maîtresse une eau tiède et parfumée : — Métastase! Métastase! disait la dame, l'abbé Métastase! c'est lui qui nous a donné notre théâtre, monsieur! Il est notre Eschyle,

il est notre Sophocle, il est notre Euripide, monsieur! c'est lui qui a fait la *Didon*, monsieur, *Diddone abbandonnata*! Métastase, que Charles VI a appelé *Poeta Cæsaro*; Métastase, la gloire de ce siècle, le poète du cœur, le Sophocle italien, monsieur, vite, vite, ma gondole; vite, votre main, seigneur. Et en même temps la jeune femme tendait sa main humide encore à son jeune convive, et elle l'entraînait dans sa gondole, en répétant: Métastase! Métastase!

Ils arrivèrent au théâtre en trois coups de rame. Rochetaillé croyait que son rêve recommençait. Toute cette grande salle vénitienne était remplie jusqu'aux combles. Quatre mille personnes, les plus belles et les plus riches, les plus puissans et les plus nobles, attendaient en ces lieux leur belle heure d'enthousiasme et de plaisir: c'était le plus magnifique pêle-mêle qui se pût voir. Nobles, prêtres, soldats, étrangers, grands artistes, filles de joie, si belles et si nues, qu'on les eût prises pour la vertu; tout Venise s'était donné rendez-vous au théâtre: les espions eux-mêmes se faisaient hommes dans cette vaste et magnifique enceinte. — Une seule loge était restée vide, et naturellement tous les regards étaient tournés vers cette loge, et dans la plus grande impatience. La loge s'ouvrit; Rochetaillé se plaça sur le devant, à côté d'elle! à côté d'elle! Alors elle ôta son masque, et à peine ce masque fut-il tombé, que ce furent de toutes parts, dans la salle, mille clameurs à faire crouler les murs. On criait, on applaudissait, on la saluait, on lui disait: Viva, viva! Il y en avait qui pleuraient à la revoir. C'est elle! c'est elle! Figurez-vous ces quatre mille personnes, battant des mains à outrance. Un nom courut de bouche en bouche, de cœur en cœur; le frisson fut universel: Gabrielli! Gabrielli! On se levait pour la regarder, on se penchait pour la regarder; toute la salle lui envoyait mille baisers en portant sa main sur son cœur: — Gabrielli! Gabrielli! Elle, cependant, elle avait pour tous un geste, un regard, une larme, une émotion de joie; elle eût voulu que Venise n'eût qu'une seule tête pour l'embrasser d'un seul coup. On criait toujours: Gabrielli! Gabrielli! Gabrielli!

Heureusement la toile se leva. Aussitôt le plus grand silence tomba sur ce grand bruit. Ce jour-là c'était la Romanina qui jouait la Didone. En l'absence de Gabrielli, Romanina était la reine de Venise et de Métastase. C'était aussi une admirable italienne qui avait toutes les passions de l'Italie. D'abord, entendant la foule applaudir, Romanina, heureuse et fière, avait pensé que ces applaudissemens furibonds s'adressaient à elle; mais que devint-elle, grand dieu! quand la toile fut levée, et quand, avec le regard d'une rivale, elle découvrit dans sa loge, heureuse, triomphante, adorée, sa rivale Gabrielli? Gabrielli elle-même, qu'elle croyait pour long-temps encore, pour toujours peut-être, à la cour de l'impératrice Catherine II, dans le palais de l'Hermitage? Gabrielli plus jeune et plus belle que jamais? A cette vue, Romanina voulut, mais en vain, accomplir sa noble tâche; elle pâlit, ses genoux fléchirent sous elle; la voix lui manqua: elle tomba évanouie dans les bras de l'*Anna soror*, et cet ingrat public, ce public qui l'adorait hier, sans s'inquiéter de ce malaise, se tournant vers la loge de Gabrielli, se mit à battre des mains de nouveau, et à crier à faire peur au tonnerre: Gabrielli! Gabrielli! Gabrielli!

Gabrielli, alors pendant qu'on emportait la Romanina évanouie, se pencha vers le parterre, et de sa douce voix et en tendant ses petites mains, elle s'écria: — J'y vais, j'y vais, seigneurs! Puis elle disparut tout d'un coup. Rochetaillé tourna la tête, il était seul dans cette loge, Gabrielli s'était éclipsée par une petite porte qui menait de la loge au théâtre. Tout d'un coup la toile se relève, voici Didon qui reparaît sur le théâtre, mais une nouvelle Didon plus belle que la première. C'est elle, c'est Gabrielli! Quel regard! quelle belle tête! Quelle voix! quelle passion! Cette fois l'admiration fut muette et silencieuse. Chacun retenait son souffle, son esprit, son cœur, sa joie, ses transports. Gabrielli était bien en effet la noble et belle reine de Carthage! C'était elle; elle dominait la foule de toute la hauteur de sa passion; elle commandait même à l'admiration, même à l'enthousiasme de ces Italiens qui n'ont jamais su contenir ni leur admiration, ni leur enthousiasme. Qu'elle était grande ainsi! Tout le théâtre de Saint-Benoît était dans le ciel. A peine eut-elle paru, que Pacchiaroti qui jouait ce soir pour la première fois, s'écria plein d'effroi: — *Malheureux que je suis: c'est un prodige*! — *Povero me*! *Povero me*! Vous décrire cependant l'étonnement, l'admiration, l'ivresse de Rochetaillé, à la vue de ce triomphe de Gabrielli, sa compagne, Ga-

brielli ! c'est impossible. Il se demandait à lui-même à présent si c'était bien là la même femme avec laquelle il avait dîné tête-à-tête? comme il s'était déjà demandé, en présence de son portrait, si c'était bien la même belle personne qui avait posé pour ce portrait. Il passait ainsi d'enchantemens en enchantemens. A la fin cependant, le drame commencé s'arrêta, le silence fit de nouveau place au bruit; Gabrielli, redemandée à grands cris, reparut sur le théâtre, conduite par un jeune sénateur de la maison de Bragadini. Et que de fleurs, et que de dentelles, que d'enthousiasme et quelle pluie de sonnets italiens tombèrent sur sa tête, à ses pieds, sur son cœur !

Il fallut faire évacuer la salle de St Benoît par la force-armée. Les soldats eux-mêmes s'arrêtaient pour applaudir. Quant à Rochetaillé, il était encore dans sa loge, quand la petite porte du théâtre s'ouvrant de nouveau, une jeune fille du théâtre, Catharina, les joues encore chargées de rouge et dans son attirail de jeune romaine, vint lui dire de la suivre, que la signora Gabrielli le demandait. En même temps, la jolie fille marchait devant Rochetaillé, relevant gracieusement sa toge bordée de pourpre; dont les longs plis flottans faisaient ressortir merveilleusement la blancheur de ses fraîches épaules.

Gabrielli était dans sa loge, entourée déjà de toute l'aristocratie vénitienne. Venise, en ce temps-là, s'en allait chaque jour au néant, par un sentier de fêtes, de voluptés et de plaisirs. Venise s'était faite française tant qu'elle avait pu, et elle ne se doutait guère qu'un jour elle deviendrait autrichienne. Le dix-huitième siècle l'avait saisie corps et ame, et elle obéissait en esclave à ces voluptés venues d'une si belle cour. Au milieu de tous ces galans seigneurs, jeunes et vieux, Gabrielli avait redoublé d'orgueil. Elle se servait de cette foule d'admirateurs comme elle se serait servie d'une femme-de-chambre : celui-ci lui présentait ses dentelles de la nuit, celui-là tendait la main pour recevoir son collier de perles; il y en avait qui se disputaient à qui remettrait à ses pieds ses petites pantoufles d'or et de soie; d'autres murmuraient doucement à ses oreilles de douces et tendres paroles vénitiennes, spirituels concetti devant lesquels Marivaux lui-même eût baissé pavillon bien bas. Gabrielli triomphante, heureuse, se laissait ainsi admirer, fêter, adorer. Magnifique Venise, disait-elle à ces jeunes gens qui l'entouraient, il n'y a qu'une mer adriatique, il n'y a qu'un théâtre de St-Benoît ! Seigneurs, seigneurs, votre pauvre Gabrielli vous a bien pleurés, allez, au milieu des glaces à moitié fondues et des fleurs à moitié écloses de la Russie. Seigneurs, seigneurs, parlez-moi tant que vous pourrez ce soir le langage vénitien, chantez à mes oreilles charmées cette musique vénitienne; depuis si long-temps je n'ai entendu que des barbares ! Ainsi parlait-elle; et elle avait la voix si tendre, le regard si doux, le geste si poli, elle avait si fort l'air de les aimer tous de toute son ame et de tout son cœur, qu'ils furent tous sur le point de se mettre à genoux devant elle en s'écriant : — Nous t'adorons, Gabrielli, car, à coup sûr, c'est toi qui as créé le ciel, la terre, la mer, avec toutes ses créatures, suave Gabrielli !

En même temps, c'était parmi ces jeunes gens à qui lui ferait honneur et fête. — Viens dans mon palais, disait l'un, nous voulons tous nous enivrer ce soir à Tarente, avec du vin de Chypre, Gabrielli ! — Je viens de faire bâtir une chapelle, disait l'autre, je veux te la dédier ce soir, Gabrielli! — Gabrielli, disait un troisième, si vous m'en croyez, vous tirerez au sort, et celui que le sort désignera, aura l'honneur de vous donner à souper ce soir. — Et mille bravos d'accueillir cette proposition.

Mais Gabrielli émue jusqu'aux larmes, — seigneurs, leur dit-elle, si vous le permettez, ce n'est pas moi qui irai chez vous; ce sera vous qui viendrez souper chez moi cette nuit, ou plutôt tenez, messeigneurs, regardez ce jeune étranger (en même temps elle montrait Rochetaillé), c'est lui, s'il vous plaît, qui aura l'honneur de vous recevoir. Les dés, les instrumens harmonieux, les belles personnes, les improvisateurs, les chanteurs ambulans, les masques de soie et les habits brodés, et les belles courtisanes, ne manquent pas chez lui. D'ailleurs, il est mon hôte; je lui appartiens. Ne vous en déplaise, il a annoncé le premier dans la ville que j'allais revenir, et, grace à lui, j'ai trouvé mon palais rempli de luxe et de fêtes. Il sera donc aussi votre hôte pour cette nuit. Il vous invite par ma voix, seigneurs, à honorer de votre présence la fête préparée; venez donc; la table, le vin, les dés, les instrumens sonores, les poésies mélodieuses, les flambeaux, astres de la nuit, nous attendent; ainsi donc, qui m'aime me suive! En même temps elle se levait et tendait la main à Rochetaillé :—Venez, dit-

elle, seigneur comte, donnez-moi la main comme c'est votre droit.

Et le lendemain dans Venise, après toute une nuit de plaisirs et d'ivresse où le bal, le vin, le jeu, les chansons, les poésies, les perles de la plus belle eau, les parfums de l'Orient, les pierres précieuses, avaient joué leur rôle jusqu'au matin, toute la jeunesse de Venise ne parlait dans tout Venise que de la beauté de Gabrielli, de la munificence pleine de goût du jeune étranger Français, l'opulent et beau jeune homme, le comte de Rochetaillé.

J. Janin.

(*La suite au prochain numéro.*)

DES ARTISTES ÉTRANGERS

A PARIS.

L'influence de la presse parisienne sur l'esprit des artistes étrangers, virtuoses ou compositeurs, est vraiment extraordinaire. En lisant chez eux le compte trop souvent emphatique que rendent nos journaux, même les plus sérieux, du concert le plus futile, les éloges qu'ils accordent à des talens médiocres, et le bruit qu'ils font des mille et une niaiseries musicales qui se disputent chaque hiver l'attention du public, ils se persuadent aisément que Paris est la ville du monde où l'on s'occupe le plus de musique et où les artistes sont le plus assurés de trouver des auditeurs. Ils ne font point entrer en ligne de compte l'ignorance profonde de certains critiques, et l'obligeance extrême (nous allions dire coupable) de quelques autres, qui, cédant à diverses influences complètement étrangères à l'art, laissent échapper de leur plume des phrases louangeuses ou admiratives dont ils ne pensent pas un mot. De là des erreurs d'autant plus déplorables, que les conséquences en deviennent très-graves pour ceux qui, cédant aux sollicitations de leur amour-propre, quittent leur patrie, où ils avaient des moyens d'existence assurés, pour venir faire ce qu'ils appellent leur *réputation* à Paris.

Le nombre de ces malheureux a été effrayant cet hiver. On ne pouvait aller dans un bureau de journal, sans coudoyer au passage quelque solliciteur allemand, belge, suédois, danois, polonais ou italien en quête de sa célébrité, entrer dans un magasin de musique sans mettre la main ou le pied sur un programme de concert, traverser le boulevart sans voir une demi-douzaine d'*élèves de Paganini*, de *violons solos du grand duc Scanitzoëffendorf*, de *flûtes de la musique particulière de la princesse Schnabelewospska*, de *chefs d'orchestre du prince de Monaco*, etc., etc. Je ne parle pas des compositeurs attachés à *l'ex-cour de l'ex-roi* de....., des *prime donne* revenus de la cour de Lisbonne et de ses grandeurs, des pianistes sans titre et des cors sans pistons. Je n'en finirais pas à citer tant de noms; une colonne de la *Gazette musicale* suffirait à peine à les contenir tous. Mais l'illusion qui fait accourir à Paris des quatre coins de l'Europe cet essaim d'enfans de l'harmonie, tarde peu d'ordinaire à se dissiper. L'idée fixe de chacun d'eux, celle qu'il a couvée pendant son voyage, la pensée de ses jours, le rêve de ses nuits, c'est de donner des concerts. Il fera entendre, dans le premier, sa *grande fantaisie*, son *grand air varié*, son *concerto militaire*, qui vient d'être terminé, et que l'auteur a *écrit exprès pour les Parisiens*; cet ouvrage, admirablement exécuté, aura un succès fou, dont le retentissement suffira pour assurer aux séances suivantes une vogue extraordinaire; les éditeurs s'arracheront le manuscrit; le roi voudra entendre le virtuose; après l'avoir admiré au concert de la cour, sa majesté lui enverra quelque diamant de grand prix, accompagné de la lettre la plus flatteuse; les grands critiques des grands journaux écriront à ce sujet de grands feuilletons, où ils l'accableront à l'envi de grands éloges. Après quoi, rassasié de gloire, sûr de sa célébrité, il partira pour Londres, emplir sa malle des guinées et son portefeuille des bank-notes que la générosité britannique ne manquera pas de lui prodiguer. C'est là ce que le mauvais ange, l'esprit d'orgueil, qui nous suit, hélas! tous tant que nous sommes, murmure incessamment à l'oreille de beaucoup d'artistes étrangers, en accompagnant le perfide discours du tintement magique de ces cinq mots: Gloire, Fortune, Paganini, Listz, Thalberg. — Si leur bon ange ne les avait pas abandonnés déjà quand ils forment le projet de s'expatrier, voici ce qu'il leur dirait à son tour pour les retenir: « Oui, Paganini, Listz et Thalberg ont réussi à Paris, ils y ont trouvé gloire et fortune; mais tu n'y trouveras, toi, que l'obscurité et la misère, parce que tu n'es ni un Listz, ni un Thalberg, ni un Paganini. Il faut d'abord bien te persuader de

cette vérité. Ton talent est des plus ordinaires, et, parmi les musiciens qui habitent Paris, plusieurs te sont évidemment supérieurs, et n'y produisent cependant aucune sensation. N'est-ce pas folie d'espérer qu'en arrivant dans cette immense capitale, dont tu ne connais ni les usages, ni les mœurs, ni la société, ni les artistes, tu vas concentrer sur toi des hommages qu'on n'y accorde qu'à peine au génie? Ne t'imagine pas qu'un article de journal, quelle qu'en soit la teneur, y soit d'une si haute importance, quand il n'est pas la conséquence naturelle, l'expression vraie d'un grand succès réel; quand il ne résume pas l'opinion de la plupart de ceux qui se sont trouvés dans le cas d'apprécier le talent d'un artiste, il n'y a guère de lecteurs assez simples pour s'y laisser prendre; beaucoup d'entre eux ne se donnent même pas la peine de le lire, et n'y font aucune espèce d'attention. D'ailleurs, la difficulté de monter à Paris un concert passable est très grande. Il n'y a pas de salle dont on soit assuré de pouvoir disposer pour son argent, comme partout ailleurs; la seule qu'on obtienne assez facilement, est la salle obscure, petite, incommode et lointaine de l'Hôtel-de-Ville. Et combien de gens refusent d'y aller à cause de son éloignement et de sa situation dans le plus affreux quartier de la ville. Il faut ensuite former un programme présentable; pour cela, les instrumentistes ne suffisent pas, il faut des chanteurs et surtout des cantatrices. Où les prendre? Tous ceux qui, dans nos théâtres, ont su gagner la faveur publique, sont hors de la portée des donneurs de concerts; une autorisation spéciale de leurs directeurs est indispensable pour qu'ils puissent figurer dans une séance musicale payante; et cette autorisation on ne l'obtient jamais, quand on n'est pas l'ami intime de l'acteur demandé et du directeur auquel on le demande. Mais je suppose que la partie vocale du concert soit convenable, une autre difficulté également grave se présente pour les *soli* d'instrumens. S'ils sont confiés aux grands artistes en vogue dans le moment, ils absorberont infailliblement tous les applaudissemens, et l'éclat de leur exécution fera pâlir la modeste lueur qu'aurait pu jeter le talent du bénéficiaire; si au contraire celui-ci n'a pu parvenir à décorer son affiche de quelque nom talisman, il devra nécessairement avoir recours à la foule de ses rivaux et compatriotes nouveaux débarqués, qui n'étant pas plus connus que lui des dillettanti parisiens, suffiront bien à combler les lacunes du programme, mais non pas, hélas! le vide de la salle. Et je n'ai pas encore parlé de l'embarras où va se trouver l'artiste qui a besoin d'un orchestre pour l'accompagner. Ici les dangers de toute espèce qu'il court sont vraiment capables de lui faire perdre courage. Ou il réunira gratis une troupe hétérogène d'amateurs et d'artistes médiocres, et sa musique sera massacrée de la plus horrible façon, ou il se résoudra à payer un bon orchestre, et alors les frais du concert deviendront si énormes, que la recette à laquelle il peut raisonnablement prétendre, ne suffira pas à en payer la moitié. Ce qui n'empêchera pas le percepteur du droit des indigens de venir lui demander encore le *huitième de la recette brute*, effroyable aumône, extorquée sur un bénéfice qui n'existe pas. Et quand bien même le concert aurait marché à souhait, quand le nouveau venu aurait trouvé moyen de s'adjoindre les talens les plus aimés du public, de réunir un excellent orchestre et de faire annoncer à grand bruit son programme dans la plupart des journaux, grace à l'encombrement causé par l'émigration de tant d'autres artistes qui donnent dans le même travers, ces soirées ou matinées sont devenues si nombreuses, que l'amateur le plus intrépide, loin de lire les affiches qui les annoncent, détourne la tête à l'inspection du seul mot *concert*, et ne songe qu'au moyen d'échapper aux billets que les amis des virtuoses pourraient vouloir lui faire prendre. Puis, pour couronner l'œuvre, quand le pauvre diable aura salué bien bas son petit public, pour les petits applaudissemens accordés à son petit talent; quand il aura calculé de combien de centaines de francs les dépenses dépassent la recette, il aura le plaisir d'entendre dire en sortant par les assistans : « Mon Dieu! quel talent inconcevable! quelle puissance! quelle inspiration! Jamais il n'a été si étonnant! — Qui donc? — Et parbleu, Listz; qui voulez-vous que ce soit! » Ou bien : « Voilà un beau concert, l'orchestre était vraiment bon; quelle belle chose que cette ouverture d'Obéron! Mademoiselle Falcon a une superbe voix. — Et le bénéficiaire qu'en pensez-vous? — Oh quel lourdeau! comme il est froid! comme il est épais! ne m'en parlez pas; je n'étais pas venu pour lui. » Ce n'est pas tout. Il s'agit maintenant de surveiller l'insertion du fameux article qui doit porter le nom glorieux du virtuose, jusqu'aux extrémités du monde. Il va donc, plein

d'un secret effroi, faire une visite matinale au critique célèbre, pour lequel son prince, sa princesse, son grand-duc ou son électeur lui avait donné une lettre de recommandation. Il sonne tout tremblant. On l'introduit; l'homme de lettres est encore au lit, et du haut de ce trône le regardant à peine : «Qu'est-ce que c'est?... Ah! c'est vous, monsieur! j'oublie toujours votre nom!... Ah! oui, oui; c'est pour votre concert; quand donc a-t-il lieu, je tâcherai d'y assister. — Il a eu lieu hier, je croyais que vous m'auriez fait l'honneur d'accepter les billets que je vous ai envoyés; ils ont été remis chez vous il y a trois jours. — Ah! parbleu c'est vrai, les voilà! mais comment diable voulez-vous qu'on se souvienne d'un concert au bout de trois jours. D'ailleurs il y en a tant. Savez-vous que le vôtre est le trente-deuxième qu'on me prie d'annoncer depuis trois semaines. — Alors, monsieur, il n'en sera pas question dans votre journal, puisque vous n'y avez pas assisté? — *Ce n'est pas une raison*, je serais bien fâché de manquer l'occasion d'être agréable à votre protectrice, la princesse *****ska; c'est une femme délicieuse, j'ai valsé avec elle l'hiver dernier. Ainsi envoyez-moi un petit article que vous ferez faire par *un de vos amis*, je le ferai passer. » L'article passe en effet, mais il passe inaperçu; encore notre virtuose, avant de trouver *un de ses amis* capable d'écrire passablement des éloges en français, avant de rencontrer le grand critique pour lui remettre le manuscrit, avant d'en avoir obtenu les corrections indispensables, avant d'avoir pu parler au directeur propriétaire du journal pour lui en recommander l'insertion, a-t-il usé en courses sur le pavé boueux de Paris dont il ne connaît pas les rues, au moins trois paires de bottes; quand l'article, dont le rédacteur en chef a supprimé la moitié, vient enfin à paraître, le nom du virtuose et le souvenir de son concert ont déjà depuis long-temps disparu dans le gouffre où si peu d'hommes et de choses parviennent à grand'peine à surnager. Il ne reste donc plus au pauvre diable qu'à trouver un compatriote de bonne volonté qui puisse lui prêter de l'argent pour s'en retourner, car il n'a pas même de quoi payer le loyer de sa modeste chambre. Et après quatre ou cinq jours d'un triste voyage, il retombe de l'impériale d'une diligence devant la porte de son prince, de son grand-duc ou de son électeur, le cœur serré, la bourse vide, et « Gros-Jean comme devant. »

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Rock-le-Barbu, libretto en un acte, paroles de MM. Paul Duport et Deforges, musique de M. Gomis.

(Première représentation.)

Un jeune officier norwégien, aussi présomptueux que romanesque, a parié avec son frère qu'il s'introduirait chez une comtesse, jeune veuve tout aussi romanesque que lui, et qui ne peut souffrir les adorateurs qui lui font la cour d'une façon ordinaire. Notre hardi militaire se présente donc chez la comtesse sous le nom et le costume de Rock-le-Barbu, célèbre partisan ou voleur, qui exerce sa noble profession à la manière de *Robert, chef de brigands*. La belle veuve qui éprouve un effroi qui n'est pas sans charme, d'après ses idées, auprès du soi-disant chef de bandits, apprend bientôt que son redoutable hôte n'est tout bonnement qu'un simple amant déguisé qui aspire à sa main. Elle se venge alors de ce stratagème en continuant la mystification qu'elle tourne contre le jeune officier. Feignant de le prendre pour Rock-le-Barbu, elle lui dit que sa vie aventureuse la séduit; qu'elle n'aspire qu'à le suivre dans les montagnes et à partager ses dangers. On conçoit le dépit et l'embarras de notre élégant militaire de se voir aimé en qualité de brigand. Nous n'avons pas parlé d'un certain baron, surintendant de la police, et de sa femme, amie de la comtesse. Ce baron, qui est pour la partie comique du libretto, y jette, en effet, assez de gaîté. Chargé d'arrêter Rock-le-Barbu, qui lui-même a eu l'extrême insolence d'arrêter sa femme et de la retenir pendant trois jours prisonnière, notre baron marche de bévue en bévue et fait toutes sortes de *brioches* administratives. Quoiqu'il se dise d'une finesse, d'une subtilité rares, il n'en montre pas moins une confiance des plus niaises : il croit à la fidélité de sa femme, à la voix de Mlle. Olivier chargée de la représenter; il croit enfin à une infinité de choses illusoires de ce genre. La malicieuse comtesse, après s'être moquée du baron et du colonel mystificateur, mais peut-être pas tout-à-fait assez, au gré des spectateurs qui voudraient voir la petite vengeance féminine un peu plus prolongée, accorde sa main au faux Rock-le-Barbu, au moment où l'on vient annoncer que le véritable vient d'être arrêté. Ce libretto, formulé d'une manière comique et musicale, a complètement réussi, ainsi que nous l'avons annoncé dans le numéro précédent. La partition de M. Gomis est digne de celles qu'il a déjà écrites pour le théâtre de l'Opéra-Comique; elle est, toutefois, empreinte de la couleur italienne, elle a une légère teinte de Rossinisme, et le trois temps en mouvement de valse s'y montre un peu trop fréquemment. L'ouverture est un morceau consciencieusement fait, bien mouvementé, richement orchestré. Le début en est large, franc et rappelle, non comme réminiscence, mais comme caractère et dessin noble et

animé le thème de l'ouverture de la *Gazza ladra*. Les couplets en ut chantés par la comtesse, au commencement de la pièce, sont d'une mélodie tourmentée et fort peu agréable. Jamais harmonie plus bruyante n'accompagna des paroles telles que celles-ci :

O coquetterie,
Viens par ta magie, etc.

Nous engageons fort M. Gomis à supprimer les trois trombones qui font entendre leurs voix âpres et rauques dans la ritournelle finale de ces couplets, et qui nous représentent le trio sauvage des trois sorcières de *Macbeth*. Je prierai le compositeur, à titre de compatriote, et au nom de toutes les oreilles délicates, de supprimer ces trois formidables trombones, ou j'invoquerai le pouvoir discrétionnaire de M. Girard, le chef d'orchestre, afin d'obtenir un *pianissimo* à défaut d'un *tacet* de ces trois voix cuivrées et étourdissantes qui m'ont poursuivi. Le duo qui commence en mi mineur entre Rock et la comtesse est bien dialogué pour les voix : c'est un morceau d'une facture estimable. Nous ne savons pas si Thénard et Mme. Casimir ont quelque bienveillance l'un pour l'autre; mais ils devraient bien se faire la concession, elle de donner un peu moins de développement à sa belle voix, lui de donner quelque peu plus d'ampleur, de rondeur et de mordant à ses sons. Ce sont de ces petits égards qu'on se doit réciproquement en chantant un duo. Et en fait de duo, celui entre le baron et sa femme, dit par Fargueil et Mlle. Olivier, est un morceau qui prouve jusqu'à l'évidence que M. Gomis est un compositeur scénique. Ce morceau est bien déclamé et rappelle la vraie manière et le bon temps de l'Opéra-Comique français. C'est un genre de musique qui demande autant à être joué avec esprit que chanté avec goût.

Les couplets en si bémol de *Rock-le-Barbu*, chantés par Thénard, ont un caractère de sauvagerie norwégienne qui est originale. Si Thénard pouvait attaquer le fa à pleine voix et mettre un peu de côté sa voix mixte sur le vers :

Venez briser vos chaînes,

ce morceau gagnerait en vigueur et en effet dramatique. L'air en mi bémol :

Quel noble caractère!
J'aime son ame altière,

chanté par Madame Casimir est très-beau. Il avait été fait pour Madame Damoreau, et n'a rien perdu en passant par la voix pure, sonore et vibrante de Madame Casimir; vient ensuite un quatuor en ré mineur, qui est le morceau capital de l'ouvrage. L'introduction en est large et d'un beau style. L'allégro à trois temps, qui suit en caractère de valse, est moins distingué, et ce n'est d'ailleurs qu'un solo de vocalisation pour la cantatrice, un trait de flûte, pendant que les trois autres parties ne jouent que des rôles *ripiene*, ainsi que dans la *Polacca* d'*I Puritani*, chantée par Madame Meley-Grisi. Quoi qu'il en soit, ce morceau a produit et produira aux représentations suivantes un grand effet, par le *brio* qu'y déploie la cantatrice et les difficultés inextricables dont elle se tire avec audace, bonheur et habileté. *Rock-le-Barbu* est un succès de plus pour l'Opéra Comique comme libretto et comme musique.

Mais ce succès serait bien plus franc, bien plus réel, si, par un acte de justice administrative et non de bon plaisir ministériel, Mademoiselle Annette Lebrun, qui a de la voix et de la méthode, et qui ne dit que deux mots et qui ne chante pas une seule note dans la pièce, était chargée du rôle de la femme du surintendant de police. Malgré cela, l'opéra de MM. Gomis, Paul Duport et Deforges, est assez fort de son double mérite dramatique et musical pour fournir une heureuse carrière au théâtre de l'Opéra-Comique.

J. J. I. Diaz.

REVUE CRITIQUE.

Romances, Nocturnes, Chansonnettes et Chants sacrés, par MM. Bergerre et Nigel. — Méthode d'Ophicleïde, par M. Cornette.

A l'époque de *dilettantismomanie* où nous sommes, dans le déluge de productions musicales qui nous submerge, rien n'est, certes, plus nécessaire qu'une bonne et franche critique en musique; mais ce n'est pas chose facile que de trouver une telle critique, ainsi que l'a dit naguère, mon honorable et savant ami Benoist, dans la *Gazette musicale*. Tout le monde, à très-peu d'exceptions près, aime, exerce tant bien que mal, et croit pouvoir juger l'art musical. C'est un champ vaste, tout semé de métaphysique, où chacun se croit en droit de faire une guerre de raisonnemens, dans laquelle la raison reste neutre. Il n'est point de littérateur qui, chantant un peu la romance en société, où ayant exécuté les duos de Viotti au collége, ne se croie appelé à formuler son opinion en musique, d'une manière tranchante et absolue, en arguant du *sentiment inné*, qui vaut mieux que toutes les études les plus sérieuses et les plus profondes pour se poser en Quintillien musical dans le premier feuilleton venu. Ce travers, dont il faut espérer que nous serons bientôt débarrassés, nous vient des philosophes du dix-huitième siècle qui, excepté J.-J. Rousseau et un ou deux autres, divaguèrent à qui mieux mieux au nom du *sentiment musical inné*.

S'il y a eu dans les journaux de ces phrases qui soient devenues types de critique ridicule, comme, par exemple, celle-ci: *La pièce est de deux hommes de beaucoup d'esprit qui se sont trompés, mais qui sont en fonds pour prendre leur revanche*, n'avons-nous pas cette annonce pour lui servir de pendant: *M. X...., l'un de nos plus spirituels compositeurs, vient de publier trois romances qui sont déjà sur tous les pianos, et obtiennent une vogue*

méritée? C'est ce qu'en conscience nous ne pouvons pas dire des chansonnettes, romances, nocturnes et chants sacrés que viennent de jeter dans le monde musical MM. Bergerre et Nigel. Sans vouloir être désagréable à M. Nigel, nous lui dirons franchement que nous aimerions mieux passer notre temps à lire quelques chapitres des aventures de son homonyme, dont Walter-Scott nous a relaté la vie, que de nous livrer à l'analyse de ses nocturnes: *Quand viendras-tu, Colin? Du zéphyr la douce haleine*; de sa chansonnette: *L'amour avocat*; et de sa ronde intitulée: *J'étais heureux*, dont il a composé les paroles et la musique. Après avoir lu de pareilles productions, il est impossible de prendre pour soi et de s'appliquer le titre de la dernière.

Rien de plus naïf que les paroles, la mélodie et l'harmonie de M. Nigel. Nous ne lui demanderons pas pour quelle voix il a écrit, et s'il sait que chaque voix a un caractère et une étendue fixés. A quoi bon? Le génie s'arrête bien à ces bagatelles! c'est comme s'il fallait qu'il s'astreignît à ne pas mettre des notes longues et de valeur sur des syllabes muettes et brèves; allons donc! La sixte et la tierce, à deux voix, mêlées gracieusement et fréquemment, font admirablement dans la musique de M. Nigel.

M. Bergerre est plus grave: il donne dans la musique sacrée. Or, vous savez, lecteurs, ou vous ne savez pas que le genre sacré est ce qu'il y a de plus sévère, de plus écrit dans l'art; que c'est dans ce beau genre de musique, riche d'imitations, de style pur et fugué, qu'un compositeur fait voir qu'il sait les mystères de la science. M. Bergerre s'est fort peu inquiété de tout cela. Il lui est échappé quatre petites mélodies *romancières*, en forme de nocturnes à deux voix, et il a décoré cette élucubration du titre pompeux de musique sacrée, adjectif qu'il aurait tout aussi bien pu mettre avant qu'après. La tierce, la sixte et l'unisson jouent un rôle aussi important dans la musique vocale de M. Bergerre que dans celle de M. Nigel. M. Bergerre ne s'en est pas tenu au genre sévère, il a donné, comme M. Nigel, dans la romance et la chansonnette. Ces deux messieurs ne sont pas très-heureux en paroles de romances et de chansonnettes, soit qu'ils se les fassent faire ou qu'ils se les fassent eux-mêmes.

En lisant la romance intitulée *Lise :*

> N'avais fait de vers de ma vie,
> Et point en faire ne voulais;
> En vent Lise, et Lise est jolie:
> Ne puis lui répondre jamais,

on est fâché que son auteur ne s'en soit pas tenu à la résolution qu'il annonce dans les deux premiers vers, en style de Marot, dont on serait tenté de changer l'orthographe.

M. Bergerre, en homme adroit, a dédié ses romances à l'élite de nos jeunes chanteurs, Thénard, Wartel, Révial, Jansenne et Lanza, afin que ces artistes popularisent sa musique en la faisant entendre dans le monde musical. Quoique nous doutions fort qu'il obtienne ce résultat, nous le désirons, en lui conseillant toutefois d'étudier sérieusement son art, s'il veut absolument écrire et faire graver de la musique sacrée.

— Il nous reste à nous occuper de la méthode d'ophycléïde de M. Cornette. Ceci est un ouvrage utile, consciencieusement fait et qui manquait dans l'enseignement. L'ophycléïde est un instrument d'invention toute moderne, et qui a remplacé le serpent dans la musique militaire; il fait aussi partie de la famille des grands orchestres: c'est la contrebasse des instrumens de cuivre. Sa voix puissante hurle d'une manière surhumaine dans le tumulte harmonique, et retentit comme la voix d'Achille, lorsque d'un seul cri il épouvantait les Troyens.

M. Cornette a civilisé ce rauque instrument, et l'a soumis aux lois de la méthode. Il y déduit clairement les principes de l'ophycléïde basse et l'art de jouer de l'ophycléïde alto, qui n'est pas moins essentiel dans un orchestre complet. Plus d'un compositeur ne se doute pas de l'étendue de cet instrument et du parti qu'on en peut tirer. L'auteur de cette méthode nous fait arriver progressivement aux traits les plus difficiles. Il procède d'abord par de petites leçons bien écrites; puis viennent six duos concertans pour deux ophycléïdes, dans lesquels nous voudrions que la seconde partie fît meilleure basse, et finît par la tonique au lieu de terminer chaque morceau par la sixte inférieure.

Six solos en forme d'études qui suivent ces duos sont écrits assez purement, et accompagnés par une bonne basse. Nous aurions désiré que l'auteur qui, sans doute, est un excellent ophycléïdiste, à en juger par les traits difficiles qu'on rencontre dans ces études, se fût un peu plus occupé de la mélodie, qu'il donnât à l'élève des exemples et des préceptes pour chanter sur l'ophycléïde, qu'il enseignât l'art de *pincer* le son, ce qui doit être difficile avec une aussi large embouchure, et, par conséquent, de le soutenir et de le rendre égal. Un air pour le trombone ayant été exécuté l'année passée à la société des concerts, M. Cornette n'a pas voulu que son instrument restât en arrière, et il donne à la fin de sa méthode des variations aussi brillantes que difficiles sur l'allegro de la jolie cavatine d'*il Crocciato* de Meyerbeer, l'*aspetto adorabile*, etc. Il est permis de douter que M. Cornette, malgré toute son habileté, puisse rivaliser de douceur et de grace avec Madame Damoreau lorsqu'elle chante ce délicieux morceau; mais il n'en est pas moins vrai que la méthode de M. Cornette est une œuvre estimable, et qui a fait faire un grand pas à l'ophycléïde dont la puissance et l'utilité sont reconnues dans nos orchestres.

Henri Blanchard.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 22.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 MAI 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — La Musique en Espagne. — Thalberg expliqué par Dantan; par M. Ed. M. — Milan. Théâtre de la Canobbiana : DON QUICHOTTE. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonce de musique nouvelle.

LA MUSIQUE EN ESPAGNE.

L'histoire de la musique en Espagne est généralement peu connue. Quelques notes éparses dans des ouvrages volumineux, et quelques articles de journaux, sont à peu près les seuls documens qu'on ait sur ce sujet. Un travail spécial reste toujours à faire; et certes, ce ne serait pas un des moins intéressans de la littérature musicale. Mais ce n'est qu'en Espagne même, et avec les ressources cachées jusqu'ici dans les archives et les bibliothèques de ce pays, qu'on pourrait écrire un ouvrage de cette nature.

M. Viardot s'est beaucoup occupé de l'Espagne. Dans l'un de ses derniers ouvrages (1), il a consacré un chapitre à l'état littéraire et à l'état des arts dans ce pays. La musique n'y est pas oubliée. Bien que ce chapitre laisse beaucoup à désirer; il est en général assez intéressant, et nous avons cru être agréables à nos lecteurs en le reproduisant ici :

« L'histoire de la musique serait intéressante et curieuse. Elle aurait même un attrait particulier; c'est que le sujet est neuf, et que personne encore ne l'a traité, même partiellement, même indirectement. On n'a rien écrit, que je sache, sur la musique espagnole, absolument rien. Mais ce qui ferait, dans le pays, l'avantage du premier venu, fait le désespoir d'un étranger. Sans guide, sans matériaux, n'ayant que mes souvenirs, aidés de ceux d'un ami, je ne puis donner à ce sujet tous les développemens qu'il mérite. Il faut se borner à quelques traits généraux.

» En Espagne, il y a long-temps que la musique est un art; elle y fut cultivée aussitôt que la poésie. Ces troubadours et ces jongleurs du douzième siècle ne les séparaient point; ils étaient chanteurs ainsi que poètes, et l'on a conservé, en même temps que leurs vers, quelques-uns de leurs chants. Alphonse X a fait lui-même des cantiques (*cánticas*), et, comme si leur rhythme pouvait laisser sur ce point quelque doute, il déclare expressément dans son testament que ces cantiques doivent être *chantés*. Le chapitre

(1) Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne. Paris, Paulin, 1835, in-8°.

de Tolède en possède un manuscrit, annoté de la main même d'Alphonse, qui contient les vers et la musique sur laquelle on les chantait. Ce n'est déjà plus du plain-chant (*canto-llano*) ; on trouve, dans ce manuscrit, outre les notes inventées un siècle plus tôt par le moine Guy d'Arezzo, les cinq lignes et la clé, dont la découverte fut très-postérieure. Quand on sait où Alphonse puisa toute sa science, quand on se rappelle que les premiers instrumens modernes furent appelés *moresques* dans l'Europe entière, il paraît évident que les Arabes, qui cultivaient la musique malgré l'anathème de Mahomet, et qui ont écrit scientifiquement sur la matière, prêtèrent aux Espagnols des connaissances toutes formées. Quoi qu'il en soit de son origine, cet art avait dès-lors une grande importance, puisque Alphonse, lorsqu'il reconstitua l'université de Salamanque, en 1254, y créa, près des chaires de droit canonique et de philosophie, une *chaire de musique*.

» Malgré des débuts si précoces et si brillans, malgré l'aptitude générale et le goût très-vif de la nation, la musique ne fit point, en Espagne, des progrès aussi grands, ou, du moins, aussi complets, qu'on aurait pu dès-lors le prédire. Comme on l'a vu, le théâtre sortit de l'église ; chose étrange ! la musique y resta. Dans les premiers essais du drame, on mit bien, pour occuper l'intervalle des entr'actes, *une guitare derrière la couverture*, selon le mot de Cervantes ; plus tard, et toujours dans les intermèdes, il y eut de petits concerts de voix et d'instrumens ; mais jamais la musique ne monta de l'orchestre sur la scène, et ne fut mêlée à la déclamation. En un mot, avec une langue aussi propre que l'italienne à l'accentuation musicale, les Espagnols n'eurent point d'opéra. Ils ne pensèrent pas même à imiter les Italiens, lorsque ceux-ci leur en apportèrent le modèle, aucun essai un peu sérieux ne fut tenté pour la création d'un opéra national, et je ne connais que les cinq à six petites pièces du célèbre ténor Manuel Garcia (*el Criado fingido*, *el Poeta calculista*, *los Ripios del maestro Adan*, etc.), jouées au commencement de ce siècle, par ordre du prince de la Paix, que l'on puisse comparer à nos premiers opéras-comiques ; mais, au départ de leur auteur, ces essais furent abandonnés.

» A défaut d'opéra, l'Espagne n'eut que deux sortes de musique, celle du peuple et celle de l'église. La première, depuis les *cantares* et les *villancicos* du treizième siècle, a constamment gardé son caractère original. Que l'on entende un de ces airs anciens, un air immémorial, si l'on peut dire ainsi, comme celui des *Folies d'Espagne*, ou bien le dernier qui ait couru les carrefours de Madrid, l'embarras ne sera pas de les reconnaître pour frères, mais de reconnaître quel est l'aîné. Ce qui distingue la musique populaire de l'Espagne, ce n'est pas seulement l'emploi fréquent du ton mineur (car ce caractère se trouve dans toutes les musiques populaires, au nord de même qu'au midi, à Moscou de même qu'à Séville, comme si la plainte et la mélancolie étaient plus naturelles à l'humanité que le plaisir et l'allégresse) ; c'est surtout la coupe, l'accent, le rhythme mélodiques, je veux dire un emploi tout particulier des temps forts, des suspensions, des syncopes, des cadences, qu'on ne peut faire clairement comprendre sans le secours de l'écriture musicale. Quant à l'usage habituel de la mesure à trois temps, il s'explique par cette circonstance, que tout air sert également, et souvent tout à la fois, à chanter et à danser. Les noms mêmes sont communs aux deux choses, et les *boléros*, les *séguidillas*, le *fandango*, la *cachucha*, sont aussi bien des danses que des chants. En Espagne, il n'est pas rare de retrouver encore ce travail multiple, ce travail commun, où naquirent jadis les *romances* nationaux. Bien des chansons populaires se font dans la rue, paroles et musique ; l'un commence, l'autre continue, un troisième achève. C'est ainsi, par exemple, qu'a été composé le beau chant patriotique du *marquis de la Romana*, et, je crois aussi, l'*hymne de Riégo*.

» La vraie musique de l'Espagne est la musique sacrée. En ce genre, elle peut défier tous les autres pays, et les archives de ses chapitres recèlent des trésors sans prix comme sans nombre. Mais c'est une science pareille à celle de la vieille Égypte ; elle ne sort pas du temple. Non seulement l'Espagne n'a pas communiqué à l'Europe ses richesses musicales ; mais, en Espagne, aucune province ne communique les siennes à l'autre. Chaque cathédrale a ses traditions, son répertoire, ses maîtres, ses élèves. Séville n'emprunte rien à Valence, ni Saint-Jacques à Burgos. Il n'y a point d'école, point d'œuvres communes, et la musique espagnole, j'entends celle d'église, n'est pas un corps, mais un faisceau.

» Du reste, elle a suivi dans son histoire toutes

les phases historiques de la poésie, qui elle-même a suivi toutes celles de la politique. La musique et la poésie sont nées ensemble; ensemble, et par les mêmes motifs, elles ont eu leur grandeur et leur décadence. Le temps de la belle musique religieuse, de la musique simple, grande, pathétique, est celui du *siècle d'or*, l'époque comprise entre la seconde moitié du seizième siècle et la première moitié du dix-septième. Alors, il y eut en Espagne plusieurs compositeurs de premier ordre, et quelques-uns portèrent leurs leçons jusqu'en Italie, tels que Perez, dont on chante encore aujourd'hui, dans la chapelle Sixtine, de magnifiques fragmens; Monteverde, l'un des créateurs de l'opéra italien; Salinas, aveugle de naissance, et peut-être le plus grand organiste qui ait jamais existé. Quand la littérature déclina, la musique aussi fit fausse route. Comme l'autre, elle se perdit par excès de recherche et d'affectation; elle eut enfin ses *cultos* et ses *conceptistas*. On abandonna les larges et claires mélodies pour les canons, les fugues et toutes les subtilités du contre-point. L'art fit place au métier, et le génie à la patience. Le goût de ces vains jeux d'esprit, qui n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, alla, on peut le dire littéralement, jusqu'à l'anagramme. Ainsi, le cantique de Saint-Jean,

Ut queat laxis
*Re*sonare fibris, etc.

dont les six premières syllabes des six premiers vers ont servi à nommer les six notes primitives, fut mille fois travaillé dans cette ridicule manière. Pour la faire mieux comprendre, je vais citer au hasard un des exercices à la mode dans les maîtrises. On dictait aux élèves ces vers à peu près dépourvus de sens :

*La fa*brica suprema,
*Mi re*yno celestial,
Del infeliz mortal
Hara mo*fa sol*tando, etc.;

les syllabes formant le nom d'une note, *la, mi, re, fa, sol,* devaient toujours reposer sur la note qu'elles semblaient appeler; et cet exercice était d'autant plus difficile qu'il fallait l'écrire à quatre ou huit voix, quelquefois en fugue ou en canon. C'étaient d'incroyables tours de force; mais quel effet produisaient-ils? Est-ce qu'ils pouvaient, je ne dirai pas remuer l'ame, mais flatter l'oreille? L'abbé Ximéno, homme très-versé dans la matière, avait écrit à la fin du dernier siècle, un roman burlesque, dans le genre de *Fray Geruudio de Campazas*, pour se moquer du mauvais goût introduit dans les maîtrises, comme le père Isla du mauvais goût régnant dans la chaire. Son livre ne fut pas imprimé, et je ne sais ce qu'est devenu le manuscrit. Il aurait été curieux pour l'histoire de l'art, qui n'a nul monument; mais je doute qu'il eût mieux réussi que son modèle à corriger le vice et la mode. Long-temps encore on fera des *conceptos* en musique, c'est-à-dire de ridicules contre-sens; long-temps encore on étouffera le *Christe, dona nobis pacem,* sous le vacarme d'une fugue étourdissante et confuse.

» Pour rendre un peu plus complet cet aperçu de l'histoire de la musique en Espagne, je vais y ajouter quelques traditions de l'une des cathédrales, celle de Valence, où l'art fut peut-être cultivé avec plus de goût et de succès qu'en aucune autre. Le plus ancien *maestro de capilla* dont les œuvres y soient conservées, non pas aux archives, mais au répertoire courant, c'est Comès, qui dirigeait la chapelle dans la seconde moitié du seizième siècle. Tous les ans, on exécute plusieurs de ses compositions, entre autres, une *Litanie au Saint-Sacrement* pour les prières de quarante heures, un *Salve regina*, et enfin, dans la semaine sainte, l'oratorio de la *Passion*. C'est un grand et magnifique morceau divisé en trois rôles : le *texte*, chanté à quatre parties; *Jésus*, chanté par un coryphée, et le *peuple*, chanté en chœur. Après Comès viennent successivement : Ortells, *maestro* des premiers temps du dix-septième siècle, dont on répète chaque année une *lamentation* pour le mercredi-saint, un *motet* pour la Chandeleur (*la Candelaria*), des psaumes et des messes; Baban, duquel on a conservé un *psaume* à la Vierge des douleurs, un autre au *lavatorio*, une *prière des trois heures* pour Pâques et la Fête-Dieu; Rabaza, Pradas, Fuentès, Moréra et Pons, mort il y a peu d'années, qui, tous, ont laissé d'importans ouvrages.

» A ces hommes de science et de génie, il n'aurait fallu, pour devenir célèbres, qu'une occasion de se produire au grand jour. A ceux du moins que des circonstances violentes ont enlevés à l'ombre de la sacristie, la renommée n'a pas manqué. Je trouverai mes témoins sans quitter la cathédrale de Valence. Sous la maîtrise de Fuentès, un des enfans de chœur s'amouracha d'une chanteuse italienne venue

en Espagne dans les troupes appelées par Ferdinand VI. Il la suivit en Italie, et, la faim le talonnant, se fit compositeur pour vivre. Ce jeune homme s'appelait don Vicente Martin y Soler; en Italie, on l'appela Martini; c'est l'auteur de *la Cosa rara*. La restauration de 1823 a chassé d'Espagne un autre enfant de chœur de cette même cathédrale de Valence, disciple bien-aimé du *maestro* Pons, qui était devenu chef de musique dans la milice nationale de Madrid. Réfugié en France, et d'abord modeste professeur de chant, il s'est enhardi à écrire pour le théâtre; cet autre Martini, c'est l'auteur du *Revenant* et du *Portefaix*, c'est Gomis. »

THALBERG

EXPLIQUÉ PAR DANTAN.

Vive un artiste pour comprendre un artiste, et pour l'expliquer! n'est-ce pas que le sentiment est encore plus intelligent que l'intelligence, de même que l'image est plus claire que la définition? L'un de nos habiles confrères avait dit récemment, dans ce journal, tout ce qu'on pouvait dire de plus vrai, de plus ingénieux sur le talent extraordinaire du jeune pianiste, qui nous est venu cet hiver, qui a joué et qui a vaincu. Il l'avait dépeint au physique et au moral, il avait raconté son enfance, en étudiant le phénomène dans les causes probables et dans ses effets certains. Bref, il avait tracé sur le papier le Thalberg le plus ressemblant et le plus complet que l'on puisse obtenir avec l'encre et la plume. Thalberg se retrouvait dans ces lignes pleines d'observation et de sens, autant qu'il est possible au papier mort de restituer un homme vivant.

La plume, l'encre, le papier ayant fait leur office, voilà que l'ébauchoir et la terre glaise ont voulu faire le leur: voilà que le plâtre est entré en lice, ou, si vous l'aimez mieux, que Dantan s'est mis à l'œuvre, pour nous donner aussi son Thalberg, son jeune virtuose, son phénomène de vingt-quatre ans. Ah! que Dantan fut bien inspiré, en modelant cette nouvelle effigie! Vous avez vu Listz, vous avez vu Souchard, vous avez vu Habeneck et tous les membres de la famille grotesque, sans préjudice de la famille sérieuse: vous n'avez rien vu de plus saisissant que Thalberg, rien de plus spirituel, rien de plus simple.

D'abord Thalberg est devant son piano comme Listz: (et où pouvait-on les mettre ailleurs?) L'attitude différente de chacun d'eux indique manifestement la différence de leur nature. Vous vous rappelez la violente contraction du visage et du corps de Listz, emblême du plaisir fougueux, parvenu jusqu'aux angoisses de la douleur. Thalberg, au contraire, est assis tranquillement, carrément: son large front s'incline vers les touches, que ses yeux ne perdent pas de vue: c'est le symbole de la conviction profonde, mais calme, de l'enthousiasme ardent, mais concentré, du feu sans fumée, mais non sans chaleur.

La physionomie germanique de l'artiste se reproduit admirablement dans ce plâtre inanimé, décoloré; non-seulement sa modestie, sa candeur, s'y lisent en traits significatifs, mais les teintes blondes de ses cheveux, mollement rejetés sur un côté de la tête, mais les teintes roses de ses joues lisses et fraîches, quoiqu'un peu creuses, y sont accusées distinctement; on ne saurait s'y méprendre. Ses flancs s'enfoncent légèrement comme ses joues et les pointes de chaque coude semblent entrer dans leur double cavité: ses bras s'ouvrent en éventail, afin que ses mains atteignent sans effort les plus lointaines extrémités du clavier.

Nous voici aux mains du jeune virtuose: attention! nous touchons à l'idée du sculpteur, à l'esprit de son plâtre, à l'ame de son chef-d'œuvre. On écrirait des volumes sur les merveilles qu'exécutent les mains de Thalberg, sur l'illusion qu'elles produisent, illusion poussée à ce point, que parfois on s'imagine entendre quatre pianos, parfois un orgue immense, parfois des instrumens à vent ou à cordes: on entasserait phrases sur phrases, descriptions sur descriptions, métaphores sur métaphores, et l'on resterait encore endeçà de la réalité; on n'arriverait pas à figurer nettement la puissance de l'artiste. Un jour, Thalberg venant de jouer l'une de ses fantaisies devant l'auteur du *Barbiere* et d'*Otello*, celui-ci borna son éloge à demander s'il n'y aurait pas moyen d'arranger le morceau *pour deux mains?* Nous approchons! nous approchons! du mot de Rossini à l'idée de Dantan la distance est petite: l'idée vaut le mot, le mot vaut l'idée.

Cette idée, qu'est-ce donc? Eh! mon Dieu, une bagatelle, un rien, mais un rien qui dit bien des

choses, un rien qui peint, commente, résume, éclaircit, illumine, plus vivement, plus éloquemment que la parole et la plume, que l'histoire et la poésie ne sauraient jamais faire. Dantan a trouvé ce rien, sans le chercher, comme il en a déjà trouvé bien d'autres, et il l'a exécuté sans façon, sans ambition, sans luxe. Il n'a pas cherché à le faire valoir par l'entourage, à le rehausser par les accessoires. Non, il a jugé la valeur de son idée, et il a pensé qu'elle en aurait assez toute seule. C'est à vous de voir si vous approuverez, ainsi que nous l'approuvons, si vous admirerez autant que nous l'admirons, l'idée de l'artiste expliquant l'artiste.

A chacune des mains de Thalberg, Dantan a donné dix doigts!

Ed. M.

MILAN. — Théâtre de la Canobbiana : première représentation de Don Quichotte, mélodrame, avec une musique nouvelle de Mazzucato (1).

Direz-vous quelque chose de l'opéra d'hier au soir? *Oui.* — Vous traiterez à fond la matière? *Non.* — Ah! ah! vous vous tirerez d'affaire le plus brièvement et le plus sèchement possible? *Oui.* — Sans craindre qu'on dise tout bas que c'est éviter un travail? *Non.* — Le jeune maëstro a du mérite. *Oui.* — Et la musique d'hier?... *Non.* — Comment, non? *Oui.* — Il n'y a peut-être pas un beau chant simple d'un genre gai, mais pénétrant? *Non.* — Il y a du moins des motifs agréables et variés.... *Oui.* — Qui sont tous le produit du génie et de la verve de Mazzucato. *Non.* — Donc, il a, par ci par là, dérobé quelques idées? *Oui.* — Avec intention? *Non.* — On s'en est aperçu? *Oui.* — Et le maëstro conviendra qu'il a profité des idées des autres? *Non.* — Les compositeurs, les poètes, les prosateurs, sont tous de même pâte? *Oui.* — L'auteur du poème de *Don Quichotte* croit sans doute aussi qu'il a fait quelque chose de neuf? *Non* — Il sait donc qu'il a pris son sujet quelque part? *Oui.* — Ce sujet est donc éminemment propre à la scène lyrique, et en rapport avec le goût actuel? *Non.* — Alors le poète a eu grand tort de ne pas fournir au maëstro l'occasion d'éveiller quelque intérêt, quelque passion chez le spectateur. *Oui.* — Il n'y a ni meurtre, ni empoisonnement, ni sang, ni mort dans son ouvrage. *Non.* — Mais seulement des extravagances dignes d'une parade ou d'un ballet. *Oui.* — Est-il donc si facile de faire rire? *Non.* — Cela n'est pas aisé, quand on veut y mettre du goût et du sel. *Oui.* — Il suffit donc que le sujet soit bizarre? *Non.* — Il faut que la musique soit vive et brillante. *Oui.* — Et Mazzucato a-t-il réussi dans ce genre? *Non.* — Cependant on a applaudi l'introduction, l'air de Basadonna, le duo de la Ruggeri et de Covaceppi. *Oui.* — Et la Demeri, qui excelle dans le comique, n'a-t-elle pas un beau rôle? *Non.* — Elle n'en reste pas moins ce qu'elle était. *Oui.* — Et dans cet opéra plaît-elle? *Non.* — Du reste, le rôle de Salvatore est bon. *Oui.* — Il lui convient parfaitement. *Non.* — Ne croyez-vous pas que le compositeur a semé sa musique d'inspirations heureuses qui méritaient d'être mieux goûtées et plus applaudies? *Oui.* — Donc, l'ouvrage gagnera à être représenté. *Non.* — Mais la nouveauté, le nom du compositeur, la rentrée de la Demeri avaient rempli la salle. *Oui* — Et elle est restée pleine jusqu'à la fin? *Non.* — Beaucoup de spectateurs l'ont quittée avant qu'on baissât la toile? *Oui.* — Les journalistes aussi? *Non.* — A cause de cette maudite obligation de parler de l'ouvrage. *Oui.* — Et toujours avec la fureur d'en dire du mal. *Non.* — Mais savez-vous que la sécheresse de vos répliques est fort ennuyeuse? *Oui.* — Plus que l'opéra d'hier au soir? *Non.*

(1) Dernièrement nous parlions de l'esprit du feuilletonisme italien : il nous a semblé piquant d'en donner un échantillon dans l'article que l'on va lire, et dont l'auteur est M. Lambertini; nous l'empruntons à la *Gazetta privilegiata* (27 avril).

REVUE CRITIQUE.

La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement.

Tel est le titre d'un ouvrage que vient de publier tout récemment M. Henri Lemoine, et dont l'auteur, M. Busset, ne s'était encore fait connaître en aucune façon du public musical. Il peut sembler téméraire au premier abord, qu'une personne dont le nom n'est d'aucune autorité en musique, dont le sentiment de cet art ne s'est manifesté par aucune production, dont la manière de le juger n'a pu être appréciée par aucune étude critique des productions d'autrui; il peut paraître étrange, dis-je, qu'un écrivain placé dans de telles circonstances, débute

ex abrupto par un œuvre d'enseignement. Cependant, il ne faut pas se hâter de le condamner; on conçoit qu'un homme ait pu se trouver situé de telle sorte, que par des études solitaires et sans aucune communication directe avec les praticiens ou même avec les théoriciens, il soit parvenu, d'abord à apprendre la musique; ensuite à découvrir une méthode et des procédés pour l'enseigner aux autres, plus faciles qu'aucuns de ceux qu'on avait publiés avant lui. Séduit alors par l'espérance d'aplanir les difficultés qui découragent trop souvent les commençans, il aurait perfectionné, agrandi son plan; il l'aurait développé, réduit en système, et enfin livré à l'impression. Tel est le cas où se trouve M. Busset. Il a quelquefois été heureux dans le choix de ses moyens pour faciliter l'intelligence des premiers principes; souvent aussi, il s'est attaché à des démonstrations compliquées, à des discussions étendues sur des questions de médiocre importance, ce qui pourrait amener l'élève à prendre une idée fausse des points de doctrine musicale, sur lesquels on force ainsi son attention de se concentrer péniblement. Cependant, il y a beaucoup d'excellentes choses dans ce traité; il a été évidemment conçu dans un esprit dégagé de tout préjugé, et l'on sent, en le lisant, que la préoccupation constante de l'auteur n'est point de faire triompher son opinion, mais seulement de rendre l'étude de la musique accessible au plus grand nombre. Nous allons citer quelques passages de sa préface; ils expliqueront mieux que nous ne pourrions le faire le but qu'il s'est proposé, et les moyens qu'il a employés pour l'atteindre :

« Le but de cet ouvrage est d'expliquer la musique en parlant aux yeux; de démontrer en quelque sorte, par des figures et des tableaux synoptiques, les questions les plus abstraites de cet art si généralement cultivé et en même temps si mal compris.

» Des hommes d'une haute capacité, qui se sont rendu les mathématiques familières dans ce qu'elles ont de plus difficile, tout en aimant la musique, n'ont pu parvenir à l'apprendre.

» D'autres, réputés excellens musiciens, n'ont jamais pu *comprendre* l'harmonie.

» Dans l'habileté qui nous étonne, lorsque nous les voyons promener leurs doigts sur le clavier d'un piano, ils ne sont guidés que par un heureux instinct, et ne pourraient rendre aucun compte de ce qu'ils font.

» Ces derniers ne craignent pas de montrer le mépris que la science leur inspire. Ils *exécutent* mieux que ceux qui la professent : à quoi bon dès-lors, disent-ils, perdre son temps à apprendre une chose inutile, fût-elle même intelligible!

» Ce langage, qui peut paraître vrai, n'est cependant que spécieux. En effet, s'il est donné à quelques êtres privilégiés d'exécuter, étant dans une obscurité profonde, des choses que la foule ne saurait faire au grand jour, à coup sûr ils n'en peuvent conclure que la lumière soit inutile, mais seulement qu'ils seraient plus habiles encore si l'obscurité cessait pour eux.

» Les méthodes sur la musique se bornent généralement au simple énoncé de quelques faits généraux, que la mémoire de l'élève doit retenir, sans que son intelligence soit mise à même de saisir le lien qui les réunit.

» Je me suis dit souvent que si les livres de mathématiques étaient écrits à la manière des solfèges, il eût fallu à l'illustre Laplace un génie plus puissant encore que le sien, pour y trouver les élémens de la mécanique céleste.

» Il m'avait été impossible d'apprendre la musique par les moyens ordinaires; j'ai appris l'harmonie, seul et en peu de temps, par les moyens que je me suis créés : c'est donc le résultat d'une expérience toute personnelle que j'offre au public.

» La forme des explications, qui toutes sont accompagnées d'exemples ou de figures dont l'objet est de frapper l'intelligence par le secours des yeux,

» Les caractères qui ont été fondus exprès pour ces démonstrations inusitées en musique,

» Enfin la distribution des matières,

» Font que cet ouvrage ne ressemble à aucun de ceux qui ont été publiés jusqu'ici sur le même sujet, et qu'il pourra être utile aux personnes qui enseignent la musique comme à celles qui désirent l'apprendre.

» Je sais le dédain du public pour ce qu'on nomme une préface; toutefois, comme c'est là qu'il faut chercher les motifs déterminans d'un auteur, je crois devoir associer le lecteur aux faits successifs par lesquels j'ai été conduit à écrire ce traité, qui, dans son origine, ne devait avoir ni le même but ni les mêmes développemens.

» Ayant fait pour la guitare une découverte que les amateurs de cet instrument considèrent comme fort importante, puisqu'elle doit avoir pour objet de la populariser, en la mettant à la portée de toutes les intelligences, je voulais d'abord ne publier que quelques tableaux, destinés à éclairer et à simplifier la pratique de la guitare; mais en faisant ce travail de quelques jours, j'en ai senti l'insuffisance, et dès-lors j'ai cru devoir accompagner ces tableaux d'explications propres à faire comprendre mon système aux personnes qui, des effets, veulent remonter aux causes.

» Peu à peu le sujet s'est agrandi; j'ai été amené presque à mon insu à traiter des questions étrangères par leur généralité à la spécialité de la guitare, et qui ne devaient point entrer dans le cadre que je m'étais d'abord tracé.

» Je me suis donc vu contraint de diviser mon travail en deux parties distinctes, pour ne point enfouir dans un traité de guitare quelques idées neuves sur les principes

d'un art auquel nous devons des émotions si profondes et si diverses.

Généralement on apprend, en musique, des mots et non des choses. De là vient qu'après un grand nombre d'années consacrées à cet art, on reste encore très-pauvre musicien.

» Sur cent individus à qui on donne le nom de musicien, dix à peine savent ce que c'est qu'*une quinte*, *une quarte*, une note sensible, et la différence qui existe entre une *tierce majeure* et une *tierce mineure*.

» La chose est incroyable, et cependant elle est vraie; c'est peut-être un peu la faute des parens (qui, pour vouloir trop tôt cueillir les premiers fruits, n'en peuvent plus obtenir que privés de maturité), mais c'est à coup sûr la faute des faiseurs de méthodes.

» N'oubliant pas que j'écris exclusivement pour ceux *qui ne savent pas*, je donnerai de longs développemens; j'insisterai sur certains points jusqu'à paraître ridicule aux savans qui me liront (si les savans daignent me lire); mais ces détails fastidieux, inutiles, ridicules si l'on veut, annonceront toujours que *là* j'aurai eu personnellement à vaincre une difficulté, ou qu'elle m'aura été proposée par des praticiens consommés que je n'aurai pu éclairer qu'avec beaucoup de peine.

» M. Destutt-Tracy a dit dans sa logique :

« Qu'un art dépend toujours d'une science, que c'est la « science qu'il faut créer pour procéder avec méthode, » et qu'ensuite on en tirera facilement des conséquences » utiles pour la pratique. »

» Toute vraie que soit cette pensée, j'y trouverai des exceptions. Par exemple :

» Si, par un moyen mécanique, prompt et facile, on peut apprendre facilement un art, avec son secours on arrivera plus tôt à la science, et même elle deviendra inutile, si elle ne devait servir que de moyen pour arriver à l'art.

» Ainsi, toutes les fois que la science est inutile, je suis d'avis qu'on supprime la théorie et qu'on se borne exclusivement à la pratique.

» Mais lorsque la science est nécessaire (et je crois qu'il en est ainsi en musique), un traité ne doit pas se borner à la simple énonciation des faits; l'esprit veut autre chose : la démonstration est indispensable.

» En mathématiques, on emploie des figures sans lesquelles il serait impossible de saisir les raisonnemens abstraits qu'elles sont destinées à faire comprendre, et l'on rappelle à chaque nouvelle démonstration, non-seulement les démonstrations précédentes qui y sont relatives, mais encore les axiomes qui leur servent de base.

» Toute naturelle que fût la pensée d'appliquer à la musique le langage et les formes rationnelles que je viens d'indiquer, je dois convenir que ce n'est pas tout d'abord que j'y ai songé; mais enfin cette idée simple m'a frappé.

» C'est donc ainsi que je procéderai : Je multiplierai les exemples, en rappelant les faits énoncés ou démontrés précédemment.

» S'ils ont été compris, ils se graveront mieux encore dans l'esprit du lecteur.

» S'ils ont été abandonnés comme trop abstraits pour être saisis, on sentira la nécessité de faire un pas en arrière pour tâcher de deviner ce qui d'abord aura paru une énigme : car, on l'a dit souvent, dans toute science les propositions sont comme les anneaux d'une chaîne qu'il faut de toute nécessité saisir l'un après l'autre, sans que l'ordre en soit interverti. »

NOUVELLES.

*** L'indisposition de mademoiselle Falcon qui avait interrompu le beau succès des *Huguenots*, lui a enfin permis de reprendre son rôle vendredi dernier. La foule qui se pressait à cette représentation était toujours la même, immense; la recette s'est élevée à la somme énorme de 10,100 fr. Jamais l'enthousiasme ne fut plus grande; à chaque nouvelle audition de cette belle partition, on trouve des beautés jusqu'alors passées inaperçues. Nous n'avons plus que demain lundi pour en jouir; les congés de M. Nourrit et de mademoiselle Falcon vont en suspendre les représentations pendant un mois; qu'ils reçoivent ici l'hommage qu'ils méritent, pour le talent qu'ils déploient dans cet ouvrage, ainsi que M. Levasseur; il serait injuste de ne pas étendre nos hommages à M. Dérivis et Wartel, qui savent se faire applaudir dans des rôles moins importans, et en général à tous ceux qui concourent à l'exécution des *Huguenots*, ils y rivalisent de zèle et de conviction.

*** C'est le 1er juin que la musique des *Huguenots* sera mise en vente. (Voir à la fin du journal Musique nouvelle.)

*** *Robert-le-Diable*, redemandé à l'Opéra lundi dernier, après avoir été exécuté la semaine précédente, a déjà atteint sa 146e représentation avec une recette de 9,400 francs. C'est un succès sans exemple dans les fastes de la musique dramatique.

*** Une importante audition a eu lieu à l'Opéra-Comique. On a entendu six artistes; mais là, comme partout, beaucoup d'appelés, peu d'élus. Un jeune ténor, M. Cotelle, a paru seul offrir des chances de succès. On annonce déjà son prochain début. Il doit cet honneur à une excellente prononciation, à un bon rhythme, à la stricte observance des intentions de l'auteur, et surtout à une voix fraîche, sonore et bien posée, dont l'accent est expressif et passionné. Si, par des études consciencieuses, M. Cotelle continue à développer les heureuses qualités dont la nature l'a doté, nous le croyons destiné à parcourir une brillante carrière.

*** M. de Saint-Esteben publie dans les journaux une lettre destinée à démentir le bruit que le privilége de l'Odéon lui avait été retiré. Ainsi sont ajournées les espérances que les jeunes compositeurs avaient conçues, de voir s'ouvrir pour eux une succursale de l'Opéra-Comique.

*** Révial, libre de son engagement avec l'Opéra-Comique, commence une tournée musicale dans la Normandie et la Bretagne.

*** Mademoiselle Cayot a débuté dernièrement à l'Opéra, dans le page du *Comte Ory*, sous le nom de Célione. Le même soir, mademoiselle Nau se faisait entendre dans le rôle brillant de la comtesse.

*** L'*Éclair* et *Cosimo* sont en ce moment à l'étude au théâtre de Valenciennes. D'après les renseignemens qui nous arrivent chaque jour, ces deux nouveautés ne tarderont pas à être au répertoire dans tous les théâtres de province. L'étranger s'en empare même déjà, et ils sont en pleine répétition au grand théâtre de Bruxelles.

*** Madame Clara Margueron qui, depuis son départ de l'Opéra-Comique, fait les délices du public Marseillais, se trouve actuellement à Paris en congé pour trois mois.

*** Une violente opposition a protesté dernièrement au théâtre des Arts, à Rouen, contre le réengagement de Tilly et

de madame Génot. Elle a été repoussée par des applaudissemens énergiques qui partaient de tous les côtés de la salle; et (chose bizarre dans nos usages parisiens!), les commissaires de police sont intervenus, et ont proclamé que la majorité s'était formellement prononcée pour l'admission des deux artistes, et qu'ainsi ils étaient irrévocablement adoptés au théâtre pour l'année.

*** Mademoiselle Rossi, fille de madame Rossi, du Théâtre-Italien, va débuter prochainement à l'Opéra-Comique.

*** Le bruit se répand que, pour avancer la représentation du *Chevalier de Canolle* à l'Opéra-Comique, et faire plus tôt connaître son talent musical au public, M. de Fontmichel, avec le désintéressement généreux d'un véritable artiste, aurait racheté à ses propres frais, et au prix de quinze mille francs, le congé auquel Chollet, en vertu de son engagement, avait droit pour l'été prochain. Si cette nouvelle, qui n'est encore qu'un *on dit* de coulisses, vient à se confirmer, elle ajoutera sans doute encore à l'intérêt qu'inspire par avance au public le début du nouveau compositeur.

*** Aujourd'hui, à deux heures de l'après-midi, dans la grande salle du Conservatoire, M. Frion, première clarinette de l'Opéra-Comique, donnera un concert vocal et instrumental, où on entendra plusieurs de nos artistes en faveur.

*** On parle d'un rôle important pour madame Boulanger dans une des pièces en trois actes reçues au théâtre de la Bourse.

*** Il ne paraît pas que Grignon doive rester à l'Opéra-Comique, où ses débuts ont produit peu de sensation.

*** Euzet, transfuge de l'Opéra-Comique, a reçu un accueil favorable au théâtre du Hâvre.

*** Madame Damoreau, après une indisposition, causée peut-être par le mauvais accueil qu'elle avait essuyé à sa première apparition sur le grand théâtre de Bordeaux, y a reparu dans *Robert-le-Diable*, *Guillaume Tell* et le *Concert à la Cour*. Ses représentations dans cette ville doivent être à présent terminées. On attendait son départ pour commencer une série de débuts, qui éveillent la curiosité du public bordelais.

*** Mademoiselle Pauline Leroux, chargée, dans le *Diable boiteux*, du rôle de la grisette, se trouvant attaquée en ce moment d'un mal de pied qui menace de devenir le plus grave, on fait répéter concurremment ce rôle par mademoiselle Duvernay, qui, dans le cas où ses études resteraient inutiles, est assurée d'une retraite honorable dans un pas de quatre fort brillant; si, au contraire, elle est réclamée par la pantomime, mademoiselle Julia la remplacera comme danseuse. Cette perspective de revirement atteste à la fois, et le zèle de ces artistes rivales et la prévoyance de l'administration de l'Opéra. Du reste, les deux premiers actes de ce ballet ont déjà été répétés avec les costumes.

*** A peine venons-nous d'annoncer le mariage de mademoiselle Grisi, la cantatrice, qu'il est question d'un mariage entre sa nièce, jeune danseuse du même nom qu'elle, et le célèbre Perrot.

*** Mademoiselle Louise Ropiquet, jeune échappée du corps de ballet de notre Opéra, fait merveille au grand théâtre d'Amsterdam, et vient d'exciter l'enthousiasme des phlegmatiques Hollandais dans le rôle de Suzanne, du *Barbier de Séville*, où Duport, à la fois auteur même et danseur, fit courir tout Paris dans les premières années de l'empire. Il paraît qu'avec nos vieilleries l'étranger fait des nouveautés.

*** Suivant la loi que nous nous en sommes imposée, nous enregistrons avec soin toutes les tentatives qui se font encore pour régénérer le culte de la belle musique d'église, et en raviver le goût. Ainsi, nous nous félicitons d'annoncer que, le jour de l'Ascension, une messe de Schubert a produit le plus grand effet à Saint-Eustache, et qu'on parle de faire entendre prochainement dans cette église les grandes compositions sacrées d'Emmanuel et de Sébastien Bach. Tant qu'il s'entretient dans quelques foyers isolés une étincelle du feu sacré, on peut espérer qu'elle suffira plus tard pour le rallumer sur tous les autels.

*** On prend toujours les artistes en récidive de bonnes œuvres. Encore un concert au bénéfice d'une artiste mère de famille; et, parmi les noms inscrits sur le programme, ceux de MM. Richelmi, Thyl, Cotelle, mademoiselle Hirne, élève de Ponchart, pour le chant; et pour la partie instrumentale, ceux de MM. Urhan, Regnaud, etc. Faire du plaisir aux uns en faisant du bien aux autres, heureux privilége des arts!

*** Après s'être fait entendre dans la grande fête de Tivoli, les chanteurs suisses, M. Henri et ses quatre sœurs, ont voulu donner un concert à l'Hôtel-de-Ville. Leurs chants montagnards offrent un contraste piquant au milieu de tous les raffinemens variés de notre civilisation musicale.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 1er juin.

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

Ouverture	5	»
1. Orgie (chœur des seigneurs)	7	50
1 *bis*. Le même, arrangé pour une voix	4	50
2. Romance chantée par M. Nourrit (avec accomp. d'alto obligé)	5	»
2 *bis*. La même, avec accompagnement de piano seul (transposée)	4	50
3. Récitatif et choral chantés par M. Levasseur	3	75
4. Chanson huguenote, chantée par M. Levasseur, et chœur	4	50
4 *bis*. La même, sans chœur	3	»
5. Cavatine du page, chantée par mademoiselle Flécheux	3	»
6. Grand air chanté par madame Dorus-Gras	7	50
6 *bis*. Cavatine chantée par madame Dorus-Gras (extraite du grand air)	3	75
6 *ter*. Quatuor pour quatre voix de femmes (extrait du grand air)	4	50
7. Chœur des baigneuses (dansé)	5	»
7 *bis*. Le même, arrangé pour une voix	4	50
8. Scène du bandeau; chœur de femmes	4	50
9. Duo, chanté par M. Nourrit et madame Dorus-Gras	6	»
10. Serment, quatuor chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda et Dérivis, avec chœur	5	»
11. Couplets militaires des soldats huguenots, litanies des femmes catholiques, et chœur du peuple	5	»
11 *a*. Couplets militaires des soldats huguenots chantés par Wartel (sans accompagnement)	3	75
11 *b*. Les mêmes, arrangés pour une voix	3	»
11 *c*. Litanies des femmes catholiques à deux voix	2	»
12. Ronde des Bohémiennes à deux voix	3	»
13. Le couvre-feu	2	»
14. Duo, chanté par M. Levasseur et mademoiselle Falcon	7	50
15. Septuor du duel, chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda, Dupont, Massol, Prévost et F. Prévost	7	50
16. Chœur de la dispute	4	50
17. Romance chantée par mademoiselle Falcon	3	»
18. Conjuration et bénédiction des poignards (morceau d'ensemble)	9	»
19. Grand duo chanté par M. Nourrit et mademoiselle Falcon	7	50
19 *bis*. Cavatine chantée par M. Nourrit (extraite du duo)	3	75
19 *ter*. La même, transposée	3	75
20. Air chanté par M. Nourrit	6	»
21. Grand trio chanté par MM. Nourrit, Levasseur et mademoiselle Falcon	9	75

Pour le piano.

C. CZERNY.	Op. 403. Rondo brillant sur le duo: Beauté divine des Huguenots	5	»
DUVERNOY.	Op. 76. Divertissement sur des motifs des Huguenots	6	»
CH. SCHUNKE.	Op. 46. Trois divertissemens sur les motifs des Huguenots.		
	N° 1. Cavatine et Bohémienne	6	»
	N° 2. Orgie	6	»
	N° 3. Rataplan	6	»
J.-B. TOLBECQUE.	Trois quadrilles, deux galops et une valse sur les motifs des Huguenots, avec accomp., chaque quadr.	4	50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 23.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 5 JUIN 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

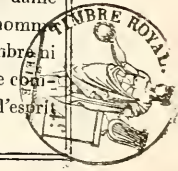
SOMMAIRE. — Gabrielli; par M. J. Janin (suite.). — Académie royale de Musique : LE DIABLE BOITEUX ; par M. J. J. J. Diaz. — Revue critique. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonce de musique nouvelle.

GABRIELLI.

(Suite.)

Où en étions-nous de cette histoire ? Quelle que soit la futilité de nos récits et leur peu de durée, le temps marche plus vite encore ; il vous emporte un coute léger comme il ferait d'une grande histoire !

Nous disions donc que cette belle Gabrielli, l'honneur de l'Europe musicale au dix-huitième siècle, la Malibran de l'Italie, la Pasta de son temps, après avoir quitté brusquement Venise, sa patrie, avait été refaire, pour la quatrième ou la cinquième fois, sa fortune à St-Pétersbourg, cette Athènes improvisée dans les glaces par le génie de Catherine-le-Grand. Gabrielli avait dit adieu à Venise pour ne plus la revoir, disait-elle; elle avait pris congé de Métastase pour jamais, disait-elle; elle avait quitté l'Italie sans retour, disait-elle. La Russie avait déjà mérité tout son amour. Et en effet, la Russie, étonnée et charmée avait applaudi avec des transports tout français, à la voix et au génie de la grande cantatrice! Pétersbourg s'était prosterné aux pieds de l'enchanteresse; pour elle, Potemkim avait oublié un instant celle qui était doublement sa souveraine : les éclats, les fêtes, les nuits orientales de St-Pétersbourg, la famille impériale, cette ville moscovite qui tendait sa tête rebelle à ce joug de fleurs, tous ces triomphes si complets et si nouveaux, avaient trouvé Gabrielli ravie, enchantée, elle en avait oublié le ciel. — Enthousiasme d'une heure ! Un jour que par grand hasard le soleil s'était montré à St-Pétersbourg, cette folle et charmante Gabrielli avait pensé au soleil italien, et à l'instant même elle s'était mise en route; elle avait dit adieu du fond du cœur aux barbares civilisés dont elle était l'idole, et elle était revenue au pas de course, du palais impérial de l'Hermitage à son vieil hôtel de la place Saint-Marc où elle avait trouvé le jeune comte de Rochetaillé. Vous savez le reste. Rochetaillé eut l'esprit de prendre en riant cette bonne fortune inattendue; d'abord la dame avait voulu rire aux dépens d'un gentilhomme étranger, qui ne voulait lui céder ni sa chambre ni son lit; puis, quand elle l'eut vu de si bonne composition, il se trouva qu'elle fut séduite par l'esprit



et la bonne grace de son nouveau chevalier. — Elle était si bien une femme habituée à l'imprévu.

Cependant, tout Venise s'occupait du jeune comte : — Qui était-il ? — Et d'où venait-il ? On disait partout qu'à coup sûr, il fallait que ce fût un gentilhomme d'une grande discrétion et d'une immense fortune, et d'un rare bonheur. Quoi donc ! cette Gabrielli, cette adorée, qu'aucune prière n'avait pu ni retenir en Italie ni arracher à St-Pétersbourg, ce jeune homme l'avait fait revenir à son premier signal ? Et non-seulement elle était revenue, mais encore elle avait reparu sur la scène aux premiers applaudissemens de cette Venise disgraciée par elle ? En même temps, on savait bon gré à Rochetaillé de sa discrétion et de sa retenue. Il était arrivé à Venise comme un simple voyageur ; il avait dissimulé avec soin tous ces riches préparatifs ; il avait dit si habilement et si discrètement à Gabrielli : — Je ne suis ici que pour toi ! Bref, dans tout Venise on ne parlait que de Gabrielli et du jeune comte de Rochetaillé. Tous les hommes entouraient la belle cantatrice, toutes les jeunes femmes voulaient obtenir un regard de cet élégant jeune homme. Les plus belles l'attiraient du regard, du cœur, et de l'éventail. Les Français et les Françaises qui étaient à Venise écrivaient à Paris et à Versailles, afin qu'on pût leur dire qui était ce jeune et brillant comte de Rochetaillé ?

Gabrielli cependant s'entretenait ainsi avec le jeune homme qui lui faisait de tendre déclarations d'amour : — « Mon hôte, lui disait-elle, avec cette voix mélodieuse, si mélodieuse qu'on eût dit qu'elle chantait toujours, prenez garde de me trop aimer, car je ne puis vous aimer encore que huit jours. Je ne suis pas venue ici pour vous, seigneur, quoi qu'en dise toute la ville ; je suis venue ici pour mon poète favori, pour mon très-sage et très-grand Métastase ; vous voyez donc que je suis honnête et loyale ; je vous avertis quand il en est encore temps, ne m'aimez pas trop, seigneur. Je vous ai trouvé chez moi par la faute de mon serviteur de confiance, et je vous garde par vanité et par faiblesse ; mais encore une fois, il ne faut pas trop m'aimer, seigneur. Vous cependant, profitez de mon ombre pour vous mettre en relief. Vous êtes jeune et beau ; les femmes et les hommes le sauront bien vite, vous voyant à mes côtés. Ce que vous auriez fait à peine en deux années de soucis et de fatigues, vous le ferez en quinze jours, quand Venise verra l'heureuse et fière Gabrielli suspendue à votre bras. Vous, cependant, servez-moi comme je veux vous servir moi-même. Rendez-moi mon poète fugitif, et je vous donne Venise la belle tout entière. Allons, du courage, ne me regardez pas ainsi ; votre amour pour moi vous est venu par surprise, il s'en ira par une autre surprise. — Tenez, voulez-vous être loyal à votre tour : je parie qu'avant de m'avoir vue, votre cœur était occupé ailleurs ?»

Alors Rochetaillé, qui venait de comprendre au premier mot, qu'il n'y avait pas de place pour lui dans le cœur de cette folle beauté : — En effet, lui dit-il, en lui prenant la main, comme on prend la main d'un ami, je vous avouerai, chère Gabrielli, qu'avant votre arrivée dans mon palais, j'étais en effet passionnément amoureux d'une belle jeune personne de mon pays, ma voisine, mais si belle et si riche, que jamais je n'oserai lui adresser mes vœux. D'ailleurs elle si fière, plus fière que vous, Gabrielli, quand vous vous appelez la reine de Carthage ! Celle pour qui je soupire, ou plutôt celle pour qui je soupirais avant de vous voir, elle s'appelle la marquise du Caure, elle est la veuve d'un amiral de mon pays, elle a été à Versailles, et le roi Louis XV, lui a donné la main pour la faire monter dans les carrosses de la cour. C'est en outre une dame de beaucoup de vanité et de vertu. »

Mais à présent que je vous ai vue, à présent que j'ai été votre chevalier et votre hôte, Gabrielli, à présent que Venise tout entière vous a donnée à moi et moi à vous, voyez ce qui m'arrive, madame ! Voici que maintenant vous me dites : — Va-t'en ! il n'y a rien ici pour toi ! il n'y a rien pour toi que de doux regards, de tendres soupirs, tout le bonheur apparent de l'amour et puis rien ! Cependant, celle que j'aimais avant de vous voir, celle que j'osais aborder à peine, saluer à peine, cette fière et orgueilleuse marquise que je suivais de loin par toute l'Italie, que va-t-elle penser de moi ? Moi votre amant ! moi votre hôte ! moi qui vous donne les plus belles fêtes du monde vénitien ! elle ne voudra plus ni me voir, ni me reconnaître, et encore moins voudra-t-elle jamais entendre parler de mon amour. — O madame, vous voyez dans quel abîme, grace à vous, je suis tombé.

— Gabrielli qui l'écoutait en souriant : — Ce n'est que cela ? lui dit-elle. Quoi vous êtes si novice ! Quoi

vous verrez qu'au lieu de vous nuire auprès de celle que vous aimez, une belle femme d'esprit et de renommée, toute à vous, ne peut pas au contraire que vous faire aimer en prouvant que vous êtes aimable. Vous n'êtes pas galant, mon gentilhomme, et surtout vous n'êtes pas habile! Laissez-moi faire, laissez-vous conduire, je veux avant peu que cette si belle marquise du Caure, non-seulement elle vous aime, mais encore qu'elle soit fière d'obtenir un de vos regards. Mais je vous le répète, il faut vous laisser conduire par moi et m'obéir en toutes choses. Oui c'est cela, je veux vous servir comme je veux que vous me serviez à votre tour. J'avais donc bien raison de vous dire que vous étiez amoureux autre part. Ainsi voilà qui est bien convenu. Vous m'adorez plus que jamais. Plus que jamais vous m'entourez de soins et de prévenances; il faut me combler de présens, voici des diamans et des perles; il faut me donner les fêtes les plus magnifiques et les plus galantes; ordonnez! Il faut qu'on ne parle que de vos profusions et de vos adorations de tout genre. Il faut que vous soyez toujours avec moi, près de moi, à mes côtés, me souriant, m'écoutant, me regardant, me disant des regards : — Tu es la plus belle des plus belles, Gabrielli! Et moi je ferai parler mes yeux comme vous les vôtres Oh! c'est cela! c'est cela! comme nous relevons notre valeur personnelle l'un et l'autre! Comme notre passion mutuelle va éveiller d'inquiétudes, de terreur, de jalousies et de désespoir sur notre chemin! que de soupirs étouffés! que de larmes réprimées! Nous allons donc à Venise. Dans un mois, dans un mois, il faut que mon poète soit à mes pieds de nouveau, humilié, repentant, amoureux, il faut que ma digne rivale, la Romanina soit mise à la porte de Metastase, comme elle a été mise hors du théâtre; il faut aussi que votre fière marquise se mette à vous suivre; il faut qu'elle pâlisse et que son front se couvre tour-à-tour d'une vive rougeur et d'une sueur glacée, quand par hasard vous tournerez les yeux du côté où elle sera cachée pour vous voir. Voilà notre œuvre. Allons donc de l'amour et faisons-nous beaux vous et moi! Et laissons de côté tout futile propos de galanterie et d'amour !

Puis elle reprit: au fait, vous ne savez pas encore mon histoire. Vous ne savez pas qui je suis, je suis pour vous une belle femme de talent et tout au plus; voici que vous êtes amoureux de moi, parce que je suis tombée tout-à-coup auprès de vous et sans crier gare! Allons, prenez place, mettez-vous à l'aise avec moi à présent que vous n'avez plus d'amour pour moi! — ni moi pour vous. — Quand vous avez entendu mon nom et que vous avez vu ma gaîté, dites-moi qu'avez-vous pensé?

— J'ai pensé, lui répondit Rochetaillé, que vous étiez quelque belle arrière-petite fille de ce poète, de ce savant et sévère Gabrielli, qui condamna Pétrarque à l'exil, et je me disais : — « Il faut bien qu'elle expie par sa beauté, par sa jeunesse et par ses amours, la sévérité de son aïeul. »

— Eh bien ! eh bien! seigneur comte, je suis en effet de cette savante et sévère maison Gabrielli, nous avons eu un cardinal dans notre famille; Jean-Marie Gabrielli; le même homme d'esprit qui a défendu votre Fénélon, contre votre sévère Bossuet, qui voulait mettre des bornes *à l'amour de Dieu*. Ainsi pardonnez au Gabrielli qui a exilé le poète amoureux, Pétrarque, en faveur du cardinal Gabrielli, qui a défendu le poète amoureux Fénélon!

Je suis donc de cette noble maison, seigneur, mais je ne suis pas née tout-à-fait dans le plus bel endroit de la maison. Je suis venue au monde à la douce lueur du fourneau domestique. Enfant, je chantais déjà les plus beaux airs. Un jour que j'avais entendu une ariette de Galuppi, je revins chez mon père en chantant le nouvel air, mais si doucement et avec tant de belle voix que tout-à-coup le prince notre maître, qui passait dans ses jardins, s'arrêta pour m'entendre. Après m'avoir entendue il m'applaudit. Quant il m'eut applaudi, il voulut me voir, et il vit en effet une petite fille de quatorze ans, jolie, déliée, svelte, un peu louche, mais louche comme la Vénus de Medicis; toutes les belles statues de la Grèce sont louches, ainsi me l'a dit Metastase. Aussitôt voilà ce prince qui s'écrie : — Quelle voix! et quelle jolie personne! il ne faut pas que tout ce trésor soit perdu, mon enfant! Bref, me voilà devenue virtuose. Les plus grands maîtres d'Italie, Garcia et Porpora, deux habiles chanteurs, m'apprirent les secrets de l'art, les premiers secrets que j'avais devinés déjà, si bien qu'à seize ans, je chantais pour la première fois en public, dans ce même opéra de Galuppi, la même ariette qui avait commencé ma fortune. Cher Galuppi! Et puis vint, pour moi, la *Didone* de Métastase; cher et beau Métastase! et tout d'un coup il se trouva que le nom de la

belle petite cuisinière Gabrielli (*Cochetta di Gabrielli!*) fut aussi illustre et non moins fêté que si elle eût été en effet la princesse Gabrielli!

Ainsi commença mon excellence, seigneur; ma fortune date de cet air de la *Didone*: *Son regina e sono amante!* Je fus entendue de Venise jusqu'à la cour d'Autriche; l'empereur m'appela. C'était l'empereur François Ier, un grand prince, un ami de Métastase! O quelle fête pour moi de charmer tous ces Allemands et d'en faire des Italiens enthousiastes et passionnés! O quelle fête, de se voir adorée à-la-fois ici et là-bas, applaudie ici et là-bas! Quelle fête! Tous ces grands seigneurs prosternés à mes pieds, implorant un sourire, et moi leur préférant un poète! Et quel poète? Métastase! Ils m'aimaient tous, ils m'entouraient, ils criaient: *Viva! viva*! Moi j'étais insolente et fière; j'avais la suite d'une reine. J'avais deux amans, et deux nobles amans, l'ambassadeur de France et l'ambassadeur de Portugal; l'un galant, plein d'esprit et d'ironie, l'autre emporté, violent, riche comme un vieil Espagnol. Ils m'aimaient tous les deux, l'un avec grace, l'autre avec rage. Un jour, le Portugais surprit le Français à mes genoux: il me frappa de son épée. Le Français tira la sienne; et innocente que j'étais! je me jetai à demi nue entre ces deux épées qui me faisaient peur. Ces deux seigneurs s'arrêtèrent à ma voix. — Il faut nous dire qui vous aimez, Gabrielli, me dit le Français en souriant. — Il faut le dire, s'écria son rival, ou malheur à toi! — Seigneurs, seigneurs, leur répondis-je, vous allez le savoir; mais rengaînez vos épées. — J'aime Métastase!

En même temps, mon sang coulait; ma robe de satin blanc se teignait en pourpre. Mon Portugais épouvanté se jeta à genoux devant moi, en s'écriant: Pardon! pardon! — Prince, lui dis-je, je vous pardonne, à condition que vous me rendrez votre épée! — Et tenez, seigneur comte, la voici cette épée; elle ne me quitte guère plus qu'un flacon de ma toilette. — En même temps Gabrielli tirait la lame du fourreau, et sur cette lame, Rochetaillé put lire ces mots en lettres d'or: *Epée, sans vergogne, qui a frappé Gabrielli*!

Elle reprit bien vite en riant:

Mais tenez, mon ami, il n'y a dans le monde qu'un soleil, le soleil de l'Italie, qu'un enthousiasme, l'enthousiasme de l'Italie! Cette ville de Vienne où j'insultais même les épées des gentilshommes, je l'eus bien vite pris en haine, et reprenant mon vol aux cieux paternels, je m'abattis à Palerme, comme fait le rossignol de retour des pays lointains!

A Palerme, j'étais loin de Métastase; j'étais libre, et que je fus coquette et méchante et cruelle! O la joie! Un jour, le vice-roi, le vice-roi! lui-même, m'avait prié de chanter, et j'avais promis. L'heure venue, je me dis: A quoi bon? le vice-roi! qu'il attende. Je ne chante pas, et je m'en vais me promener sous les orangers de Naples. Naples! Voilà le vice-roi qui s'impatiente! il appelle! il attend! il envoie chez moi son gentilhomme! Soyez donc gentilhomme! Pas de Gabrielli! Gabrielli se promenait en chantant sur le rivage de la mer! Le croiriez-vous? le vice-roi m'envoya prendre de force et jeter de force en prison! En prison! moi Gabrielli! moi! Elle-même! Pardieu! allons, c'était en effet une vieille prison, de grosses portes, des verroux, des gardes, des geoliers tout l'attirail! Moi je m'arrange à merveille; j'appelle à moi toutes les misères que renferment ces tristes murs; je les invite à ma table, je leur verse de mon vin, je leur partage mon linge, mes habits, mes dentelles, je suis la fête et la joie de cette prison. — La prison est devenue palais! Oh que j'étais heureuse! Ces malheureux me baisaient les mains! Ils appelaient sur ma tête les bénédictions du ciel! J'étais leur bel ange gardien! Cependant la ville s'ameutait autour de mon cachot, on s'inquiétait, on m'appelait, on voulait me voir, on voulait m'entendre, moi je chantais les vers de Métastase aux pauvres prisonniers!

Et le vice-roi? le vice-roi éperdu, tremblant, amoureux, honteux, me suppliait de sortir de ma prison et de reprendre ma liberté, et de monter de nouveau sur mon théâtre, mon royaume; mais moi, inflexible! Je répondis: Non pas, seigneur, vous m'avez jetée dans cette prison; j'y suis bien, j'y reste. — Bonjour.

Que vous dirai-je? Il fallut capituler avec moi, et traiter de puissance à puissance. Voici le traité passé entre sa seigneurie Gabrielli, et S. M. le vice-roi de Naples:

1° Le vice-roi accorde la liberté à tous les prisonniers de la ville de Naples;

SUPPLÉMENT au N° 23 de la GAZETTE MUSICALE.

2° Le vice-roi paie toutes les dettes des prisonniers de la ville de Naples;

3° Le vice-roi demandera pardon à Gabrielli le même soir.

Et je revins triomphante, adorée, sur mon théâtre, entourée de mes prisonniers et de mes pauvres dans le palais du vice-roi !

J. JANIN.

(*La fin au prochain numéro.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le DIABLE BOITEUX, ballet-pantomime en trois actes, par M. Coraly, musique de M. Gide, décors de MM. Sechan, Feuchères, Dieterle, Desplechin, Philastre et Cambon.

(Première représentation.)

Une nuit du mois de novembre couvrait d'épaisses ténèbres la ville de Madrid, lorsque don Cléofas.... C'est ainsi ou à-peu-près, autant que je puis me le rappeler, que commence le fameux roman de Lesage. Le ballet de M. Coraly débute tout autrement. Il ne s'agit nullement d'épaisses ténèbres; mais tout au contraire d'une somptueuse salle de bal scintillante, éblouissante de lumières, de masques grotesques, de folle gaîté, et d'une scène enfin qui rappelle le carnaval de Venise.

Au milieu d'intrigues croisées, une querelle s'élève, on se menace, on tire l'épée; la garde, des alguazils, des hallebardiers, arrivent pour arrêter don Cléofas qui se sauve par la fenêtre.

Le théâtre change et représente le laboratoire où se trouve la fiole qui renferme Asmodée. Bris de ladite fiole, apparition du diable boiteux. Dans ce tableau, seulement, le chorégraphe a suivi Lesage.

Vous faire l'analyse de ce ballet serait chose difficile et même inutile, car ce n'est pas par l'intrigue et l'action qu'il se distingue. M. Coraly n'a guère cherché dans ce sujet qu'une suite de tableaux gracieux, animés et variés, et l'on peut dire avec justice qu'il les a trouvés. Tout cela d'ailleurs est aussi français qu'espagnol; et, sous le costume galant du siècle de Louis XIII, nous voyons le foyer de la danse de notre Académie royale de musique en 1836. C'est Asmodée qui est maître de ballet, et, avec le bâton classique à la main, initie le public au remue-ménage, à tous ces préparatifs qui précèdent l'entrée en scène des danseurs. Est-il bien de faire voir ainsi la cuisine chorégraphique derrière le rideau? Nous ne savons trop. Quelques vaudevillistes ont eu l'audace imprudente de dévoiler ainsi dans quelques pièces leurs relations avec les assureurs de succès; et l'on se rappelait en voyant cette franchise colorée de cynisme, le mot crû, mais vrai de Napoléon à son corps législatif: *Nous devons laver notre linge sale en famille.*

Quoi qu'il en soit, ces exercices préparatoires, ce pêle-mêle dramatique, ces *portans* chargés de quinquets, cette danse intime ont quelque chose d'original; et d'ailleurs, les deux enchanteresses, Fanny et Thérèse, ne répètent elles pas leur pas délicieux au milieu de tout ce désordre? Il est vrai qu'il intervient dans ce joli pas une fraction de solo de violon exécuté, il faut le dire, d'une manière aussi mesquine sous le rapport du son, qu'équivoque sous celui de la justesse. Certes, ce ne sera pas le *Moniteur* ou M. Fulchiron qui signaleront de pareils abus, si la *Gazette musicale* ne prend l'initiative; et, quoique la musique d'un ballet n'ait pas une grande importance pour l'art musical, faut-il encore que cette musique soit exécutée convenablement. Celle de M. Gide est bien arrangée, les airs *parlans*, ainsi que cela se dit en langage chorégraphique, sont bien choisis et heureusement trouvés; ils servent bien la scène. Meyerbeer, Rossini, voire même le bonhomme Grétry, ont été mis fréquemment à contribution.

La première décoration représentant une salle de bal est d'une architecture riche et mouvementée et d'un style aussi pur qu'élégant. Nous désirerions que les lustres qui l'éclairent suivissent la ligne perspective de la galerie dans laquelle ils sont suspendus, et que par conséquent ceux du second plan ne soient pas plus haut que ceux du premier.

La salle de danse du premier tableau du second acte est d'un excellent ton. La cheminée en marbre blanc du fond surtout est d'une belle et franche exécution. Quoiqu'elle soit on ne peut mieux modelée, elle viendrait encore plus en saillie si le fond était en marbre noir.

La salle de l'opéra de Madrid est brillante, chatoyante, éblouissante et mieux entendue que le même effet que nous avons vu dans le temps au théâtre des Nouveautés dans la pièce intitulée : *Paris et Londres*, et dans le *Dilettante* au Vaudeville. La chambre à coucher qui suit cette salle de spectacle si prestigieuse, est une petite décoration coquette, mais d'un ton un peu criard, comme on dit en terme du métier.

Le troisième acte s'ouvre par une décoration d'un effet un peu crû, et qu'on serait tenté d'attribuer à M. Ferri, si l'élite de la peinture théâtrale française ne figurait sur l'affiche. La lumière y est aussi jaune que brusque; le ciel pourrait être justement critiqué. Cependant tout cela est bien composé et d'un effet original. La jolie salle du château qui vient ensuite, et qui n'est autre que la représentation exacte d'une pièce du château de Fontainebleau, est d'un effet délicieux par la lumière et l'harmonie qui y

règnent. Nous ne nous arrêterons pas sur le paysage dans lequel se termine la pièce ; car il y aurait trop de choses à critiquer, et telle n'est pas notre intention. Quand nous dirions que les derniers plans ont autant de valeur que les premiers, que le peintre a confondu le commun avec l'agreste, que feraient de telles observations, et d'autres au succès du nouveau ballet ? Qu'importe action, musique, décoration ? La ravissante Fanny Elssler n'est-elle pas elle-même un succès tout entier, permanent, croissant, étourdissant ? Depuis le jour où, toute jeune encore, elle apparut pour la première fois à Vienne, sa ville natale, sur le théâtre *Karnthner-Thor*, (théâtre de la Porte de Carinthie) n'a-t-elle pas pris l'invincible habitude de moissonner des bravos, des succès et des fleurs à Naples, à Londres et surtout à Berlin qui l'idolâtre ? Paris n'a pas voulu rester en arrière de tant d'admiration et d'enthousiasme. En simple robe de mousseline blanche, en séduisant costume d'espagnole dansant la voluptueuse *Cachucha*, en habit de colonel et tirant l'épée avec autant de noblesse que de vigueur, de grâce que d'aplomb, elle a enlevé tous les suffrages. Mademoiselle Taglioni assistait dans une loge au triomphe de son émule, de son égale, et a joint son approbation d'artiste, ses légers applaudissemens de Sylphide, qui ont beaucoup de poids, à ceux de la multitude subjuguée, enivrée d'admiration. Espérons qu'elle joindra bientôt aussi sa gracieuse désinvolture aux admirables *pointes* de la brillante Fanny Elssler qui va faire marcher sans clocher le *Diable boîteux* dans la voie d'un succès brillant et productif.

J. J. J. Diaz.

REVUE CRITIQUE.

ERRATA DU COURS DE CONTREPOINT ET DE FUGUE, DE L. Cherubini. (1)

Malgré tous les soins apportés à la publication du cours de contrepoint et de fugue de Cherubini, des fautes de gravure, soit dans le texte, soit dans les exemples, avaient échappé aux patientes recherches de l'illustre auteur. Ces erreurs, successivement découvertes par M. Cherubini lui-même, par les professeurs qui emploient ce livre dans leur enseignement, et quelquefois même par les jeunes élèves qui y cherchent les secrets de l'art, ont été corrigées soigneusement par le maître ; ce sont ces corrections dont la *Gazette Musicale* offre aujourd'hui un *fac simile* à ses abonnés. (2).

(1) Ces errata corrigés de la main de M. Cherubini, sont joints au présent numéro de la *Gazette Musicale*.

(2) Les souscripteurs au cours de composition peuvent réclamer gratuitement un exemplaire de ce *fac simile*.

J'essaierai plus tard de donner dans ce journal une appréciation exacte de l'ouvrage de M. Cherubini. Je me bornerai à signaler maintenant la clarté et la précision des règles, l'excellence et la profusion des exemples. Les fugues à deux, à trois, à quatre parties, celles à deux chœurs qui terminent le traité, sont d'admirables modèles de ce genre difficile de composition.

Des critiques spirituels et distingués ont reproché à M. Cherubini, la sévérité de quelques-uns de ses préceptes, et la forme despotique qu'il emploie souvent. Je dirai d'abord que M. Cherubini ne discute pas avec les élèves, il dicte des lois, il faut avoir foi en lui. J'ajouterai ensuite, qu'il a été lui-même au-devant de ces reproches dans l'introduction claire et concise de son traité. « Il est nécessaire, dit-il, que l'élève soit contraint de suivre des « préceptes sévères, afin que par la suite, composant dans « un système libre, il sache comment et pourquoi son « génie, s'il en a, l'aura obligé de s'affranchir souvent de « la rigueur des premières règles. » Vous voyez que d'avance, l'illustre compositeur annonce à l'élève, qu'un jour il saura *s'affranchir de la rigueur des premières règles*; mais en attendant, il veut que l'élève respecte les entraves qu'il va lui donner, qu'il les accepte et s'y soumette volontairement et sans murmure; et plus tard, l'élève reconnaîtra peut-être qu'à cette même rigueur, à ces salutaires entraves, il devra plus de vigueur dans la pensée, plus d'indépendance dans le style, plus de souplesse enfin dans l'exécution, alors qu'il marchera dans sa force et dans sa liberté.

« Le jeune compositeur, dit-il encore, qui aura suivi « avec soin les instructions contenues dans ce cours d'é« tude, une fois parvenu à la fugue, n'aura plus besoin de « leçons, il pourra écrire avec pureté dans tous les styles, « et il lui sera facile, en étudiant les formes de différens « genres de compositions, d'exprimer convenablement « ses pensées et de produire l'effet qu'il désire. »

Vous voyez qu'ici, M. Chérubini proclame l'affranchissement total, non-seulement des règles, mais du maître. Désormais, l'élève ne doit plus rien recevoir que de l'observation; il faudra qu'il étudie les formes, les effets, le goût du public, mais dans ces études il devra marcher seul, obéir à cet instinct qui guide et éclaire l'artiste, à cette voix intérieure qui le soutient et l'anime, et lui indique la route à suivre, l'écueil à éviter, le chef-d'œuvre à admirer.

Celui qui le premier s'est servi du mot *contrapunto*, a rendu un bien mauvais service aux études musicales en France. Devenu Français sous la forme barbare de *contrepoint*, ce mot a enfanté des haines et des proscriptions. Tandis que les gens du monde étaient persuadés que le *contrepoint* ne pouvait être qu'un arcane, une science occulte, cabalistique, à laquelle on initiait les adeptes dans

Fautes de Gravure dans les pages de la première édition, du Cours de Contre-point

Page 16 = Second Exemple, à la partie grave, au lieu de la Clef d'ut 3me ligne mettez Clef d'ut 4me ligne.

Page 21 = Dernier Exemple au bas de la page, il faut à la 6me mesure de la Basse un ♯ au fa au lieu d'un ♮

Page 23 = à la seconde ligne du texte du premier paragraphe au lieu de par mettez pour.

Page 44 = Manque une pause à la premiere mesure de la Basse du quatrième Exemple.

Page 47 = Au premier Exemple à la 4me mesure du Soprano il faut un ut au lieu d'un la.

Au Second Exemple, partie du Tenor, 3me mesure, le chiffre 3 doit être un 5.

Page 50. = Premier Exemple, à la sixième mesure du Soprano, il faut un au lieu d'un la.

Troisième Exemple, à la 11me mesure du Soprano il faut un la au lieu d'un re.

Dernier Exemple au bas de la page, à la dernière mesure de la Basse il faut sol au lieu de mi.

Page 52. = au Second Exemple, changer les deux premieres mesures du 2d Soprano comme cela

Page 62. = à l'Exemple à 6 parties, au lieu de la Clef d'ut 1re ligne à la seconde partie, il faut la Clef d'ut 3me ligne

à l'Exemple à 7 parties note contre note, il faut à la 3me mesure du second soprano un sol au lieu d'un si; et à la 3me mesure du premier Tenor un si au lieu d'un sol.

Page 63. = à l'Exemple à 8 parties note contre note l'avant dernière mesure du 2d Soprano doit être un sol au lieu d'un si ♮; et au 2d Tenor aux deux dernières mesures il faut mi ♮ au lieu de re

Page 66 = Second Exemple; à la 4me mesure de la partie superieure le mi doit être une ronde au lieu d'une Blanche;

Et dans la 2me ligne du texte de l'avant dernier paragrapha, au lieu du mot, CONSEQUENT, mettez de l'ANTECEDENT.

Page 72 = à l'avant dernier Exemple: il faut mettre à la partie grave une Clef d'ut 1re ligne

Page 77 = Premier Exemple à 4 parties; à la 2me mesure du Tenor, il faut écrire au lieu de

Page 81 = au dernier exemple à 4 parties, qui est en haut de la page, il faut au Contralto au lieu de

Page 83 = Premiere accolade du second choeur, partie du Tenor, il faut aux deux dernières mesures au lieu de:

Et à la seconde accolade du premier choeur, partie du Soprano, il faut à l'antepenultième mesure au lieu de.

Page 84 = Premiere accolade, partie du Tenor 5me mesure, il faut au lieu de

Page 92 = Troisième Exemple en haut de la page; il faut une Clef d'ut 3me ligne, au lieu d'une Clef d'ut 4me ligne.

Page 100 = à la 3me accolade 1re mesure, partie de Tenor, il faut un mi au lieu d'un re

Page 101 = Seconde accolade, troisième Exemple, il faut à la 3me partie une Clef d'ut 3me ligne, au lieu d'une Clef d'ut 4me ligne

Et à la troisième accolade, quatrième Exemple, mettez à la 3me partie une Clef d'ut 4me ligne.

Page 109 = Troisième accolade, mettez à la 2e mesure du Contralto un sol au lieu d'un re.

Page 112 = à l'onzième ligne du texte, au lieu de promesse, mettez permise.

Page 113. premiere accolade à la 1re mesure du Soprano il faut une queue au mi

Troisième accolade ; après le la, dernière mesure du Soprano il faut une ⌒

Quatrième accolade, partie du Soprano il faut une ⌒ avant le la de la 1re mesure.

Page 144 = Troisième accolade, il manque une ⌒ entre les deux re de la 3me mesure du Tenor, et une autre ⌒ entre les deux fa de la 2de et la 3me mesures Basse.

Page 156 = Deuxième accolade ; à la dernière mesure de la Basse il faut un ♭ au si, au lieu d'un ♮.

Page 158 = Ecrivez dans le texte Fugue d'IMITATION au lieu de Fugue d'INTONATION.

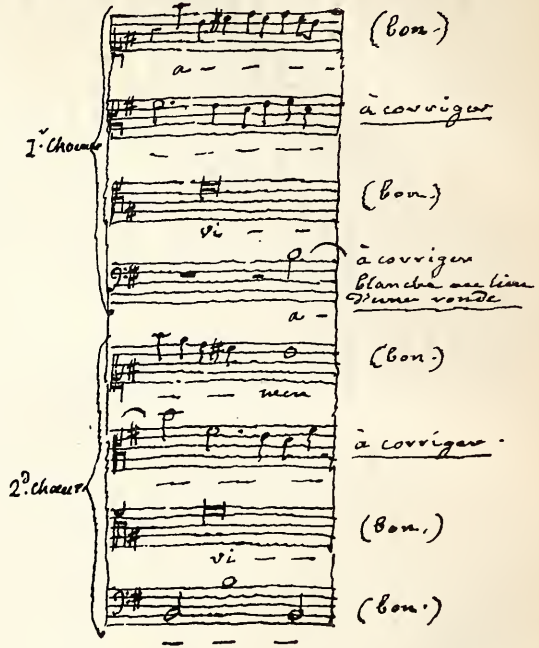
Page 163 = Seconde accolade, partie du Tenor 4me mesure il faut un ♭ au premier la.

Page 167 = Troisième accolade ; à la 3me mesure de la Basse, au lieu d'un ♭ au sol, mettez un ♯.

Page 173 = Seconde accolade deuxième chœur, à la dernière mesure du Contralto après le si ○, il faut une ⌒

T.S.V.P.

premier et du deuxième chœur, première accolade, de la manière suivante,



Page 176 = Seconde accolade, première mesure de la Basse du 1er chœur, le ♮ra et l'♮ut doivent être deux croches, comme cela

Page 178 = Seconde accolade ; à la 2me mesure de la Basse du second Choeur, manque un Sol croche à l'extrémité de la mesure, cela doit être ainsi

Page 185 = Premieve accolade, dernieve mesure de la Basse du 1er Choeur, il faut un fa blanche ρ au lieu d'un fa noire ρ

Page 190 = Premieve accolade, 1er Choeur, à la 6me mesure du Contralto l'ut doit être un mi

Paris le 24 Février 1836.

L. Cherubini

les souterrains du conservatoire, des fuguistes effrénés et fanatiques proclamaient que « *hors la fugue point de salut,* » et criaient *raca* aux musiciens plus polis et plus raisonnables, qui pensaient qu'on pouvait faire une romance sans le secours du *contrepoint à la douzième*, et une walse sans avoir étudié les *canons à l'écrevisse*; et d'un autre côté, on criait, l'écume à la bouche, que le contrepoint était une substance vénéneuse des plus actives, un véritable *acide prussique*, dont la plus légère dose suffisait pour faire avorter le génie le mieux constitué. « Homme de génie, garde-toi de ce poison, ne porte pas à tes lèvres cette coupe impure, ne respire pas ce gaz délétère, tu succomberas sous deux lignes de contrepoint. »

L'homme de génie s'éloignait frappé de terreur, et restait toute sa vie un homme de génie, parfaitement connu de son portier et de ses voisins.

Toutes ces ridicules querelles sont aujourd'hui éteintes et oubliées. On sait très-bien que si des études, quelque bien dirigées qu'elles soient, ne peuvent donner le *génie*, ces mêmes études peuvent encore moins ravir ce don précieux à l'être fortuné qui l'a reçu de Dieu. Ce qu'on sait aussi, c'est que tout s'apprend, et que des travaux sérieux et forts sont aussi productifs en musique que dans toute autre branche de l'intelligence humaine. La musique est une langue divine, mais les hommes privilégiés qui savent la parler l'ont étudiée. Dieu leur a donné le génie qui crée, l'étude leur a donné l'art qui met en œuvre. Il faut savoir. Il faut apprendre, si vous voulez produire de grands effets (et les grands-maîtres nos contemporains nous en fournissent de nombreux exemples), il faut apprendre, dis-je, à combiner harmonieusement le plus grand nombre possible de parties réellement différentes; il faut savoir donner à chacune de ces parties une allure libre et indépendante, et conforme au sentiment qu'elle doit exprimer; il faut savoir tirer un morceau long et développé d'une seule idée, en faisant parcourir à cette même idée toute l'étendue des sons qu'il nous est donné de percevoir, que tantôt elle serve de base à tout l'édifice, tandis que des chants nouveaux viendront se grouper au-dessus d'elle jusqu'au sommet; qu'une autre fois elle plane dans l'air comme un chant venu du ciel, en s'appuyant sur des notes graves, solennelles, qui descendront jusqu'aux confins les plus profonds de l'empire musical; que là, elle apparaisse légère et timide, vêtue de blanc et à moitié cachée par un nuage transparent; qu'ailleurs, elle se pare des couleurs les plus éclatantes, qu'elle emprunte toutes les voix de l'orchestre pour vous écraser de sa puissance, et vous pénétrer d'harmonie et de majesté; tout cela est fort long et fort difficile, et ne s'apprend pas en un jour. Sachez aussi passer mélodieusement d'un ton dans un autre, cherchez des modulations suaves et douces, cherchez-en de brillantes et de fortes, cherchez-en de hardies, qui étonnent et frappent l'auditeur. Toutes ces choses s'apprennent, elles se cherchent, quelquefois on les trouve. Appelez les études que vous ferez, *harmonie, contrepoint, composition*, à vous permis, mais travaillez, étudiez, sachez; encore une fois, vos travaux ne vous donneront pas le génie si la nature vous l'a refusé, mais vous sentirez bien plus profondément les merveilles du génie. L'admiration que vous éprouverez sera votre première récompense, elle pénétrera votre cœur de reconnaissance pour Dieu, et de respect pour ces hommes heureux à qui il a daigné se manifester; et si un jour, une émotion vraie éveille en vous une idée, les études que vous aurez faites sauront l'agrandir et la féconder, et qui sait, si à force d'art et de travaux, vous ne saurez pas aussi dérober au génie un de ses rayons vivifians?

Remercions donc les hommes qui, comme Chérubini, ne dédaignent pas de descendre des hautes régions où le respect de tous les peuples civilisés les a placés, pour conduire par la main le jeune artiste qui cherche la science, et lui révéler peu à peu par quels moyens, par quels travaux, il pourra arriver à produire lui-même les merveilleux effets qu'il admire dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Disons aussi que maintenant la littérature musicale française est riche en beaux ouvrages didactiques. Les travaux consciencieux et riches de faits et d'observations de Catel, de Berton, de Fétis, de Chérubini, de Reicha, (1) dont l'art déplore aujourd'hui si vivement la perte cruelle et prématurée, peuvent aplanir la route aux élèves studieux, et tenir lieu de la parole du maître.

F. Halevy.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE MUSICALE.

Londres, le 28 mai 1836.

On a représenté hier pour la première fois, dans la salle de Drury-Lane, et devant une foule prodigieuse, le nouvel opéra de M. Balfe: *The maid of Artois.* Cette héroïne est un peu de la famille de Clari dans *The maid of Milan.* Il s'agit d'une jeune villageoise, aussi innocente que belle, qui a eu le malheur d'attirer les regards d'un noble peu scrupuleux, le marquis de Châteauvieux. Ce nouveau Lovelace est parvenu à attirer dans sa maison celle dont il prétendait faire sa victime. Par le prestige de son rang et de ses richesses, il espère la faire enfin renoncer à l'austérité de ses principes. Mais Isoline, pour res-

(1) La *Gazette Musicale* consacrera bientôt un article biographique à ce savant compositeur ravi trop tôt à l'art musical.

ter sage, n'est pas seulement soutenue par sa vertu, elle est encore protégée par le souvenir d'un amour né au village, par l'image de Jules de Montagnon, image chérie qui vient toujours s'interposer entre elle et les séductions coupables. Cependant Jules, en proie au malheur et à la misère, a tenté de découvrir la retraite de sa bien-aimée, et, au milieu de ses recherches, il est tombé victime des embûches que lui a tendues un soldat appartenant au régiment du marquis. Bref, il se trouve engagé malgré lui au service du roi. Il encourt la peine de mort pour cause d'insubordination, et le marquis, découvrant les liens qui l'attachent à Isoline, ne consent à lui accorder la vie qu'autant que cette dernière voudra se sacrifier elle-même, et céder à l'amour dont il brûle pour elle. Jules parvient ensuite à dérober un moment d'entrevue avec la belle Isoline; mais il est surpris par le marquis, et celui-ci est frappé par son rival, dont on parvient à se saisir au moment où il vient de s'abandonner à cette action désespérée. Le premier acte se termine par une scène qui a le défaut d'être empruntée à la *Somnambula*, et dans laquelle l'amant est traîné en prison, pendant que l'héroïne fait de vains efforts pour le sauver. Au second acte, plusieurs années sont censées s'être écoulées, et nous nous trouvons transportés sur l'autre hémisphère, au milieu d'une colonie française, dans l'Est de l'Amérique. Là, parmi un grand nombre d'esclaves de couleur, et de condamnés, paraît Jules de Montagnon, expiant sous la verge d'un maître impitoyable, le double crime de rébellion et de meurtre dont il s'est rendu coupable. Un nouveau gouverneur arrive dans la colonie, et le vaisseau qui le porte amène aussi la tendre Isoline déguisée en matelot, qui vient avec l'espoir de sauver son malheureux amant, et qui parvient non seulement à le découvrir, mais encore à se procurer une entrevue avec lui, par l'entremise d'un geôlier qu'elle a su gagner. Ici encore sa beauté lui attire de nouvelles persécutions de la part de Symelet, le maître farouche de Jules. Celui-ci sauve sa maîtresse de ces odieuses poursuites; mais tous deux se trouvent en butte à la vengeance du *traître*, et il ne leur reste d'autre espoir que dans une prompte fuite au milieu d'un horrible désert qui se trouve non loin de là. Aidés de Ninka, bonne petite pâte de négresse, ils opèrent heureusement leur retraite; mais, dans ces affreuses solitudes, leurs forces les abandonnent, et après une lutte déchirante contre la soif qui les dévore, ils tombent épuisés sur les sables brûlans. Au moment où leur perte ne paraît que trop certaine, on aperçoit, dans le désert, un nuage éloigné, qui approche peu à peu et qui se trouve être formé par un corps considérable de troupes, à la tête desquelles se trouve le nouveau gouverneur de la colonie. Voilà donc mes amans encore une fois sauvés; mais ils semblent n'échapper à ce danger que pour se trouver exposés à un autre; car ce gouverneur n'est autre que leur ancien ennemi, le marquis dont les blessures n'avaient pas été mortelles. Cependant, le marquis s'est bien amendé depuis que nous l'avons perdu de vue, le temps et le monde ont fait de lui un autre homme, et, maintenant, il se trouve trop heureux de saisir l'occasion qui se présente d'expier ses anciens torts, en unissant les deux objets de ses coupables persécutions. C'est ainsi que finit ce mélodrame qui, comme pièce, n'est pas plus mauvais que bien d'autres, mais dont la musique n'ajoutera pas beaucoup à la réputation de M. Balfe. Si l'auteur du libretto a emprunté une scène à la *somnambula*, le compositeur s'est permis bien d'autres libertés envers ses confrères. Bellini, Rossini, Meyerbeer, Weber et autres, peuvent tous revendiquer leur bonne part du succès que vient d'obtenir M. Balfe; mais c'est surtout une walse composée par M. Stranss, de Vienne, qui a valu au nouvel opéra *anglais*, des nombreux et bruyans tonnerres d'applaudissemens. Cette walse, arrangée en cavatine finale, a été chantée par Madame Malibran, avec une incroyable vigueur, et l'auditoire émerveillé a voulu l'entendre une seconde fois. Comme actrice et comme cantatrice, madame Malibran a été, dans cette pièce, ce qu'elle est toujours : sublime. C'est à juste titre que les Anglais l'appellent *the unrivalled madame Malibran*. Félicitons donc M. Balfe sur l'heureux choix qu'il sait faire de ses *inspirations !!*

D. A.

Vienne, le 25 mai 1836.

Les amateurs de la musique de chambre sont dans une véritable ivresse, causée par trois superbes quatuors d'instrumens à cordes composés par Chérubini. A peine arrivés de Leipzig, où ils viennent d'être gravés, ces quatuors ont déjà été exécutés par nos premiers artistes. L'originalité, la fraîcheur des idées, l'habileté de composition qu'on y admire, conviennent aussi bien aux connaisseurs qu'aux gens les plus étrangers à la science musicale, et, le feu qui anime cette nouvelle production, prouve que le véritable artiste ne vieillit jamais. Honneur, honneur, au premier des compositeurs vivans, pour cette grande œuvre si brillante d'inspiration, et si digne de passer à la postérité la plus reculée.

Notre opéra italien a été si peu fréquenté dans le petit nombre de ses représentations, que les *impressarii* se sont vus contraints de diminuer le prix des places. L'adoption même de cette mesure n'a pas rendu leurs affaires beaucoup plus brillantes, et il n'y a qu'un nouveau ballet de *Gatzerani*, *le Corsaire*, qui ait le privilége d'attirer la foule. Nous attendons prochainement la première représentation des *Puritani*, de Bellini.

Le théâtre de Josepshtad fait aussi de son mieux pour jouer des opéras, mais je ne vous souhaite pas d'en entendre jamais de semblables. Il est vrai qu'on y chante,

mais quel chant! il y a bien aussi un orchestre, mais quel orchestre! on y voit même des auditeurs qui applaudissent, mais quels auditeurs!

Nous avons ici un virtuose anglais nommé Alwers, dont le talent vraiment distingué sur la guitare a fait une grande sensation. Il est impossible de jouer avec plus de grace et plus d'expression sur cet instrument, qui n'est ordinairement supportable que dans l'accompagnement. Je n'exagère pas en vous disant que cet artiste *chante* sur sa guitare. Aussi, le succès qu'il a obtenu a-t-il été aussi prodigieux que son talent.

Une société musicale vient de se réunir dans la grande salle de la Redoute, pour exécuter *les saisons* d'Haydn. Le but de ce concert était des plus louables, puisque la recette était destinée à secourir les frères de la miséricorde; malheureusement, l'exécution a laissé beaucoup à désirer.

S. G.

NOUVELLES.

*** La vingt-quatrième et dernière représentation des *Huguenots* avant le départ de M. Nourrit et Mademoiselle Falcon, avait attiré à l'Opéra l'élite de la société parisienne. Les artistes se sont surpassés, et ont été couverts d'applaudissemens. La recette s'est élevée à 10,400 fr., et beaucoup d'amateurs n'ont pu trouver place dans la vaste salle de l'Opéra.

*** Nourrit et mademoiselle Falcon sont partis pour un mois. Ainsi voilà les *Huguenots* interrompus, par force majeure, avant que la vogue de ce chef-d'œuvre eût manifesté le moindre symptôme de ralentissement. *Les chants ont cessé!* c'est maintenant au tour de la danse; car c'est pour l'Opéra que Virgile semble avoir imaginé l'allégorie de cet arbre merveilleux, dont il ne se détachait jamais un seul rameau d'or sans qu'il fût remplacé à l'instant par un autre rameau du même métal.

*** Les artistes de l'Opéra se propusent de demander à M. le ministre de l'intérieur que les pensions de leur théâtre soient inscrites au grand-livre de la dette publique, comme celles de l'Opéra-Comique.

*** Il est question, à l'Opéra, d'un début intéressant: celui d'une cousine de mesdemoiselles Elssler, jeune néophyte de la danse, que les lauriers de ses homonymes *empêchent de dormir*, et qui le rendra peut-être à bien d'autres en se révélant au public.

*** L'administration de l'Opéra-Comique, qui n'a qu'un seul ouvrage à recettes, l'*Éclair*, interrompu au moment où il faisait encore mille écus chaque soir, par la nécessité de représenter les *Chaperons blancs*, songe à lancer de nouveau sa pièce en vogue, comme une ancre de salut. Pour en mieux rajeunir le succès, on voulait remplacer mademoiselle Camoin par madame Casimir, à qui le rôle était originairement destiné, et qui avait été empechée de le jouer par celui qu'elle remplissait dans la *Grande Duchesse*, de malencontreuse mémoire. Cette intention a rencontré quelques obstacles, qui paraissent enfin aplanis. On avait aussi pensé à charger mademoiselle Jenny-Colon du rôle de madame Pradher, ce qui eût complété un ensemble attrayant pour le public. Par malheur, il est douteux que cette habile combinaison triomphe des difficultés de caprice et d'amour-propre qui viennent se jeter à la traverse. Quoi qu'il en advienne, l'*Eclair* ne tardera pas à reparaître sur les affiches, et à rappeler au théâtre de la Bourse le public, dont cinquante représentations n'ont pas épuisé l'enthousiasme pour cette ravissante musique, où chaque nouvelle audition semble révéler plus d'origioalité et de fraicheur.

*** M. Kalkbrenner est de retour à Paris. Il a obtenu les succès les plus légitimes en Hollande et en Belgique, partout enfin où il a donné des concerts. Le roi des Belges l'a décoré de l'ordre de Léopold.

*** La science musicale vient de faire une perte éminemment regrettable. M. Reicha, membre de l'Institut, et professeur de composition au Conservatoire, a succombé samedi dernier à une fluxion de poitrine, dont il avait été atteint subitement. Il était dans sa soixante-huitième année.

*** Coulon père, ancien danseur à l'Opéra, et ensuite professeur de danse, dont la classe peupla pendant trente ans l'Académie royale de musique de ses zéphyrs les plus légers, de ses nymphes les plus gracieuses, vient de mourir dans sa soixante-douzième année, après avoir assisté à la révolution opérée par mademoiselle Taglioni dans l'art dont il avait si long-temps maintenu le *statu quo*. Il laisse deux fils lancés dans la même carrière: l'un danse au théâtre de Londres, et l'autre à celui d'Amsterdam.

*** Dantan vient d'ajouter encore deux petits chefs-d'œuvre de malice à sa galerie de grotesques. Ce sont les caricatures de Jansenne, de l'Opéra-Comique, et du célèbre pianiste Ch. Schunke.

*** Deux débutans que la province avait récemment envoyés à l'Opéra-Comique sont, dit-on, prêts à le quitter. M. et madame Roy doivent faire partie de la troupe engagée pour le théâtre de Strasbourg, dont la direction va passer entre les mains de M. Carmouche.

*** Il avait circulé dans le public le bruit de quelques pourparlers qui avaient eu lieu pour l'engagement, à l'Opéra, du chanteur Dupré, qui, l'hiver dernier, à Naples, a eu tant de succès dans la musique du *Lara*, de notre compatriote M. Ruolz. La négociation est abandonnée, et le virtuose français, qui s'est naturalisé italien par ses succès ultramontains, est sur le point de partir avec sa femme pour se rendre à Milan. Il sera, dans ce voyage, accompagné par M. Monpou, son ami, qui va perfectionner ses inspirations par l'étude, en attendant l'époque où l'Opéra-Comique mettra à l'étude la partition de l'*Orfèvre*.

*** Le jeune Carey, si favorablement accueilli par les amateurs de l'Opéra l'année dernière, vient de quitter momentanément le théâtre d'Amsterdam, où il est réengagé, pour venir faire une courte apparition dans la capitale. Si elle a lieu sur la scène, nous nous féliciterons ainsi que lui de pouvoir apprécier les progrès nouveaux d'un artiste dont le talent avait déjà tant de charme et de séduction. On sait que Carey est du très-petit nombre de danseurs qui ont désarmé la critique moderne, prévenue de cette idée qu'en général la danse de théâtre ne convient pas aux hommes, ou plutôt que les hommes n'y conviennent pas.

*** A peine la publication de la partition des *Huguenots* est-elle annoncée, que déjà toute l'Europe musicale est en mouvement. Prague a déjà chargé le professeur Swobada de composer un nouveau poème, tiré de l'histoire du pays, sur cette admirable musique. Cet opéra national sera intitulé: *Les Suédois devant Prague*. L'action serait également une lutte sanglante entre deux croyances. On voit combien l'Allemagne est jalouse de *son* Meyerbeer, que nous sommes fiers de pouvoir appeler aussi le *nôtre*. Elle semble revendiquer toutes les inspirations qu'il confie à des sujets étrangers, pour les reporter sur l'histoire nationale, dans l'espérance que la postérité s'y trompera peut-être.

*** Nouveau mariage de cantatrice. Mademoiselle Peignet vient de devenir madame Roulle. Nous lui souhaitons de ne pas borner là l'imitation de mesdames de Bériot et Maley-Grisi.

*** Grand succès, signal de concurrence. C'est ce qui arrive à l'entreprise dramatique que madame Jenny Vertpré dirige en ce moment à Londres. La vogue est telle que MM. Cloup et Laporte ont conçu le projet d'y faire une rivalité, et d'élever autel contre autel. L'art et les artistes y gagneront.

*** Il paraît que le libretto du *Luthier de Vienne*, que nous annonçons comme devant bientôt paraître à l'Opéra-Comique, est tiré d'un conte d'Hoffmann, *le Violon de Crémone*.

*** Mademoiselle Toméoni obtient un succès d'éclat à Lyon. Elle a transporté les dilettanti de la seconde ville de France dans l'Isabelle, de *Robert-le-Diable*, et l'Elvire, de la *Muette*.

*** Grand succès de l'*Éclair* à Rennes. Ce délicieux ouvrage est en bon chemin pour faire ainsi son tour de France.

*** La direction du théâtre d'Anvers, restée vacante jusqu'à présent, un acteur, M. Prudhomme, a offert de s'en charger, moyennant 200 actions de 200 francs, qui seraient placées parmi les habitués de cette ville.

*** Le théâtre de la Bourse va mettre à l'étude un ouvrage en un acte, dont la musique est de M. E. Prévost, l'auteur de la partition de *Cosimo*, qui se monte en ce moment dans presque tous les théâtres de province.

*** Le théâtre de Bordeaux vient de voir débuter, avec le succès le plus brillant, un artiste nommé Abadie, qui, dans le rôle de Figaro, s'est montré à la fois chanteur et comédien de grande espérance.

*** Parmi les artistes dont le talent se révèle aux réunions hospitalières de M. Zimmermann, on a remarqué dernièrement une jeune harpiste d'un rare mérite, madame Larmande. Elle a enlevé tous les suffrages dans un trio composé pour piano, harpe et violon, par son mari, qui a recueilli, comme auteur, sa part dans les applaudissemens.

*** L'opéra semi-séria de Bellini, *I Puritani*, n'a obtenu qu'un succès douteux à la Pergola de Florence. On attribue cet échec d'un opéra, si favorablement accueilli sur d'autres scènes, à l'absence de la prima donna, madame Tacchinardi-Persiani, qui s'était réservée, avec un dévoûment conjugal, pour le *Danao* de son mari. Ce dernier opéra, exécuté par elle, Negrini et Basadonna, a obtenu une réussite complète.

*** *L'Elisir d'amore*, de Donizetti, a été délicieusement chanté au Kærnthner-Thor (l'Opéra de Vienne), par Galli, Genero; mesdames Schroder-Devrient et Tadolini. Ce théâtre déploie une activité prodigieuse. La *Nina*, du maestro Coppola, ayant échoué, comme presque partout, est déjà remplacée par *Il Corsaro*, de Galzerani; l'*Inganno Felice*, l'*Adelina*, *Il Belizario*.

*** L'année dernière Marseille applaudissait une troupe italienne, qui se transporte cette année à Montpellier. On cite, parmi les talens qui la composent, Zoni, ténor; Valli et Negri, basses-tailles; mesdames Amalia-Ferretti et Tosco, *prime donne*. En tête du répertoire qu'elle promet, figurent les partitions de la *Semiramide*, de la *Gazza*, d'*Il furioso*, de *Torquato Tasso*, de *Norma*.

*** Indépendamment de l'*Orfèvre*, dont il a déjà écrit la partition, M. Monpou s'occupe de mettre en musique un ouvrage en un acte, intitulé: le *Luthier de Vienne*. Nous souhaitons à ce luthier-là plus de bonheur qu'à tous ses devanciers au théâtre; car jusqu'ici ce titre sur l'affiche avait semblé porter malheur aux pièces. On se rappelle encore la chute éclatante du *Luthier de Lubeck* et du *Luthier de Lisbonne*; ceux-là, il est vrai, ne chantaient pas, ou du moins ne chantaient que le vaudeville. M. Monpou prêtera sans doute au sien des accords assez mélodieux pour réhabiliter au théâtre cette profession malencontreuse.

*** Une transfuge de l'Opéra-Comique, où elle ne jouait que des rôles secondaires, mademoiselle Bultel, vient de prendre l'essor sur le théâtre de Bruxelles. Elle s'est attaquée au rôle de la princesse dans *Guillaume Tell*, et cette audace a été couronnée de succès. Faut-il en conclure que son talent a grandi rapidement, ou bien que les nains de Paris sont des géans dans d'autres capitales?

*** Le directeur de Marseille promet à ses abonnés, pour l'année prochaine, les *Huguenots* et la *Juive*; celui d'Amiens, les *Huguenots* et l'*Éclair*. Le triomphe de la belle et grande musique se constate sur tous les points de la France. Le règne de la valse et de la vocalise pure et simple au théâtre commence à passer sans retour.

*** Le célèbre *alto*, M. Urhan, figure à la tête d'une association d'artistes qui vient de se former sous les auspices du pape et de l'archevêque de Paris pour encourager la renaissance de l'art catholique. Le premier conseil que nous voudrions lui voir donner à monseigneur l'archevêque serait celui de révoquer l'interdiction vandale qui, en écartant des églises le chant des femmes, nous prive de ces belles messes, chefs-d'œuvre de nos plus grands compositeurs.

*** Le Grand-Théâtre de Nantes a dû rouvrir par *Robert-le-Diable*, avec des costumes neufs, des danseuses pour la scène des nonnes, et un personnel plus nombreux que jamais. La salle était déjà presque entièrement retenue pour cette première représentation. La première nouveauté qui sera jouée à ce théâtre est le *Dieu et la Bayadère*, où mademoiselle Fanny Rousseau remplira le rôle de Zoloé.

*** Rien n'est plus curieux que l'enthousiasme de province, nous ne disons pas seulement pour les talens unanimement admirés à Paris, mais même pour ceux qui ont tenu sur quelqu'une de nos scènes un rang plus modeste. Nous avons sous les yeux des vers à la louange d'une transfuge récemment échappée de l'Opéra comique, Mademoiselle Camoin, et maintenant attachée au théâtre de Toulouse. Voici un échantillon des exagérations du poète méridional :

Couronnez-la de fleurs, et battez-lui des mains,
Car elle nous jetait à nous, pauvres humains,
Des sons si doux, si purs, qu'un Dieu lui dirait : Chante !

Ne nous étonnons pas de voir la difficulté que nos théâtres éprouvent à se recruter de sujets distingués en province. Comment les artistes se formeront-ils au début de leur carrière, si les encouragemens légitimes qui sont dûs à leurs dispositions se trouvent remplacés ainsi par des espèces d'apothéoses, par les hyperboles d'une extase admiratrice, qui crie ainsi merveille à tout propos, sans discernement, sans le correctif d'une utile et sage critique ?

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

1. Orgie (chœur des seigneurs)	7	50
1 *bis*. Le même, arrangé pour une voix	4	50
2. Romance chantée par M. Nourrit (avec accomp. d'alto obligé)	5	»
2 *bis*. La même, avec accompagnement de piano seul (transposée)	4	50
3. Récitatif et choral chantés par M. Levasseur	3	75
4. Chanson huguenote, chantée par M. Levasseur, et chœur	4	50
4 *bis*. La même, sans chœur	3	»
5. Cavatine du page, chantée par mademoiselle Flécheux	3	»
6. Grand air chanté par madame Dorus-Gras	7	50
6 *bis*. Cavatine chantée par madame Dorus-Gras (extraite du grand air)	3	75
6 *ter*. Quatuor pour quatre voix de femmes (extrait du grand air)	4	50
7. Chœur des baigneuses (dansé)	5	»
7 *bis*. Le même, arrangé pour une voix	4	50
8. Scène du bandeau ; chœur de femmes	4	50
9. Duo, chanté par M. Nourrit et madame Dorus-Gras	6	»
10. Serment, quatuor chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda et Dérivis, avec chœur	5	»
11. Couplets militaires des soldats huguenots, litanies des femmes catholiques, et chœur du peuple	5	»
11 *a*. Couplets militaires des soldats huguenots chantés par Wartel (sans accompagnement)	3	75
11 *b*. Les mêmes, arrangés pour une voix	3	»
11 *c*. Litanies des femmes catholiques à deux voix.	2	»
12. Ronde des Bohémiennes à deux voix	3	»
13. Le couvre-feu	2	»
14. Duo, chanté par M. Levasseur et mademoiselle Falcon	7	50
15. Septuor du duel, chanté par MM. Nourrit, Levasseur, Serda, Dupont, Massol, Prévost et F. Prévost	7	50
16. Chœur de la dispute	4	50
17. Romance chantée par mademoiselle Falcon	3	»
18. Conjuration et bénédiction des poignards (morceau d'ensemble)	9	»
19. Grand duo chanté par M. Nourrit et mademoiselle Falcon	7	50
19 *bis*. Cavatine chantée par M. Nourrit (extraite du duo)	3	75
19 *ter*. La même, transposée	3	75
20. Air chanté par M. Nourrit	6	»
21. Grand trio chanté par MM. Nourrit, Levasseur et mademoiselle Falcon	9	

Pour le piano.

C. CZERNY.	Op. 403. Rondo brillant sur le duo : Beauté divine des Huguenots	5	»
DUVERNOY.	Op. 76. Divertissement sur des motifs des Huguenots	6	»
CH. SCHUNKE.	Op. 46. Trois divertissemens sur les motifs des Huguenots.		
	N° 1. Cavatine et Bohémienne	6	»
	N° 2. Orgie	6	»
	N° 3. Rataplan	6	»
J.-B. TOLBECQUE.	Trois quadrilles, deux galops et une valse sur les motifs des Huguenots, avec accomp., chaque quadr.	4	50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 25.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 19 JUIN 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — Concours annuel de composition musicale à l'Institut; par M. H. Berlioz. — Éducation musicale. Institution des jeunes aveugles; par M. Joseph Mainzer. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

CONCOURS ANNUEL DE COMPOSITION MUSICALE A L'INSTITUT.

(Delenda est Carthago.)

On a déjà beaucoup écrit sur ce triste sujet; les avertissemens n'ont pas manqué, tant s'en faut, à ceux qui tiennent dans leurs mains et la destinée des jeunes artistes, et l'argent des contribuables. De toutes parts des réclamations se sont élevées, sur l'emploi de cet argent et sur le mode d'après lequel il est adjugé; il n'est pas de critique qui ne soit venue donner son coup de pioche pour démolir le vieil édifice, qui n'est qu'une masure lézardée, mais qui résiste cependant, parce que beaucoup de gens puissans par leur influence et leur position ont des raisons pour se dire :

« Masure si l'on veut, la masure m'est chère. »

On a combattu le concours de l'Institut de toutes les manières possibles. Le ridicule l'a houspillé, pincé, piqué, mordu, percé à jour, de telle sorte que, grace à lui, je sais bon nombre de lauréats qui cachent soigneusement leurs titres à la pension, et se donnent à l'étranger pour des *commis voyageurs*, plutôt que de s'avouer artistes couronnés en séance académique.

La raison a voulu, à son tour, élever la voix; pouvait-elle être mieux enteudue que la voix de la satire?... Il n'est pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre.

Quelques amis de l'art, désespérant d'obtenir une réforme radicale, sont allés jusqu'à défendre la majorité des articles du réglement, ne demandant que la révision de quelques-uns et l'*exécution* de quelques autres (car s'il y en a de bons, ce sont ceux-là justement qu'on n'exécute pas). Rien n'y a fait; les moyens de conciliation ont été aussi inutiles que les moyens de persuasion; la parole de l'homme grave n'a pas eu plus de puissance que les éclats incisifs de la plus poignante ironie; le réglement de l'Institut n'a pas subi plus de modifications que la loi de Confutzée ou celle de Brahma.

Nous ne doutons donc pas du peu d'utilité immédiate du présent article, nous savons fort bien que les choses n'en continueront pas moins d'aller longtemps encore comme elles l'ont fait jusqu'ici. Mais

notre parole n'eût-elle d'action que celle de la goutte d'eau qui à la longue perce le rocher, cette raison serait plus que suffisante pour nous engager à parler de nouveau, et à répéter, pour la trentième fois peut-être, *Delenda est Carthago*. Malgré tout ce que nous avons dit en mainte et mainte occasion, malgré les critiques accablantes de force et de vérité de M. Castil-Blaze, malgré une foule d'articles de divers auteurs, insérés dans tous les journaux grands et petits, sur les détails et l'ensemble de l'institution qui envoie à Rome des musiciens aux frais de l'état, nos conversations à ce sujet avec beaucoup de gens du monde, et même avec plusieurs artistes, nous ont convaincus que le mode du concours, ses lois intérieures, ses résultats réels et ses déceptions non moins réelles, étaient vraiment encore inconnus ou mal appréciés de la généralité du public. Nous allons donc reprendre l'examen de chacun des rouages de cette machine désordonnée, en priant le petit nombre de nos lecteurs à qui la connaissance en est familière, de nous pardonner ce qui pour eux ne sera qu'un véritable rabâchage.

Pour être admis au concours de l'Institut, il faut être Français ou naturalisé Français, et n'avoir pas atteint l'âge de 30 ans.

Quand l'époque du concours a été fixée, les candidats viennent s'inscrire au secrétariat de l'Institut. Ils subissent ensuite un examen préparatoire qui a pour but de choisir parmi les aspirans les quatre, ou cinq, ou six, ou sept, ou huit, plus avancés. Car le nombre précis des élèves que le réglement autorise à admettre au concours, n'est pas fixé.

Dans cette épreuve, ils doivent montrer s'ils sont capables de remplir les conditions du concours, c'est à-dire d'écrire une cantate pour une ou deux voix et orchestre sur un sujet tragique. Et pour faire preuve de leur aptitude à ce genre de composition, on exige d'eux qu'ils écrivent une fugue vocale à quatre parties sans accompagnement, sur un thème donné, et un bout de chœur sur quelques vers d'Athalie.

Chacun des manuscrits, commencé et terminé doit être remis le même jour, lisiblemen tsigné au secrétaire de l'Institut.

La section de musique s'assemble le lendemain, et choisit, sur l'inspection des manuscrits, et aussi un peu d'après des considérations qui se rattachent aux noms des auteurs, les élèves destinés à *entrer en loge*.

Au jour fixé pour cette cérémonie (qui consiste à être enfermé sous clé dans un petit galetas de vingt pieds carrés, situé dans les combles du palais des Quatre Nations), les élus sont réunis en présence de leurs juges, pour recevoir d'eux la copie de la cantate dont on a fait choix.

Cette œuvre, plus ou moins littéraire, n'est jamais due à la plume d'un poète célèbre; au contraire, l'auteur en est presque toujours des plus obscurs.

Elle commence vingt-neuf fois sur trente, par *un lever de l'aurore*, et finit par un air de désespoir au bout duquel le héros ou l'héroïne ne manque pas de succomber.

Munis de leur *poème*, les candidats sont enfermés, comme je viens de le dire, jusqu'à ce qu'ils aient terminé leur partition.

Le matin à onze heures, et le soir à six, le concierge de l'Institut vient ouvrir aux détenus qui se réunissent pour prendre ensemble leurs repas; mais défense de sortir du palais des Quatre Nations.

Tout ce qui vient du dehors, papiers, lettres, livres, linge, est soigneusement visité, pour que les élèves ne puissent recevoir ni aide ni conseils de personne.

Ils sont autorisés néanmoins à recevoir des visites dans la cour de l'Institut, tous les soirs, de six à huit heures.

Le délai fixé pour la composition est de vingt-deux jours.

Ceux des candidats qui auraient fini avant ce temps sont libres de sortir après avoir déposé leur manuscrit toujours *lisiblement* signé.

Quand toutes les partitions ont été livrées, le lyrique aréopage, composé des six compositeurs de la section de musique de l'Institut, s'assemble de nouveau et s'adjoint à cette occasion deux membres pris dans les autres sections. Un sculpteur et un peintre, par exemple, ou un graveur et un architecte, ou un sculpteur et un graveur, ou un architecte et un peintre, ou même deux graveurs, ou deux peintres, ou deux architectes, ou deux sculpteurs. L'important est qu'ils ne soient pas musiciens. Ils ont voix délibérative et sont là pour juger d'un art qu'ils ne connaissent point.

Les cantates écrites pour une ou deux voix *et orchestre*, sur un sujet comportant des effets et des intentions *dramatiques inhérens à la scène*, sont exécutées au piano, et *sans action*, par un chanteur

ou une cantatrice en *costume de ville* dans un des salons de l'Institut.

Les candidats sont tenus de trouver eux-mêmes leurs exécutans pianistes et chanteurs; mais comme on n'accompagne pas aisément à première vue, au piano, une grande partition d'orchestre, et qu'il est bon aussi pour un chanteur, quelque grand lecteur qu'il puisse être, de connaître un peu son rôle avant de l'exposer à un jugement aussi important, les exemplaires de chaque cantate déposés au secrétariat de l'Institut n'étant communicables à personne, chaque auteur est obligé, avant de sortir, de tirer lui-même une seconde copie de son ouvrage, sans laquelle ses interprètes seraient obligés de l'exécuter tant bien que mal à livre ouvert.

La section de musique, assistée de deux membres de l'Institut *non musiciens*, prononce, d'après cette première épreuve, un jugement *qui ne sert à rien*, puisque, huit jours après, toutes les classes réunies de l'Académie des Beaux-Arts, dont la section de musique ne forme pas la cinquième partie, entendent de nouveau, *toujours au piano et sans action*, les cantates dramatiques composées pour *un acteur et un orchestre*, et décident en dernier ressort, souvent *contre le jugement* rendu auparavant *par les musiciens*, du mérite des diverses partitions.

Dès ce moment, le jeune compositeur, proclamé supérieur à ses rivaux par une assemblée de peintres, graveurs, sculpteurs et architectes, est *pensionnaire du gouvernement*. Il a droit à une pension de mille écus pendant cinq ans. La France va dépenser pour lui quinze mille francs, et de plus une douzaine de cent francs pour faire exécuter à grand orchestre la cantate couronnée le jour de la distribution des prix.

Quelques mois après, il doit partir *pour Rome*, où il n'y a vraiment pour lui aucun moyen d'instruction musicale; il y restera deux ans, à moins cependant, qu'il ne préfère vagabonder dans tout l'État romain : le réglement lui laisse cette latitude. Il peut se promener de Bologne à Ancône, de Civita-Vecchia à Terracine; il peut aller habiter les montagnes, Subiaco, Civitella, Alatri, Veroli, Albano, Frascati, Castel-Gandolfo, Tivoli; il peut passer sa vie à la chasse, dans les tavernes et autres lieux semblables; il peut ne fréquenter que des paysans, des pâtres, des vagabonds comme lui, voire même des brigands, si cela lui convient, pourvu qu'à la fin de la première année il expédie, à l'Académie de Paris, *un fragment de musique religieuse*, et, après la seconde, *un acte d'opéra italien*, résultats présumés de ses études à Rome, et qu'il peut très-bien avoir composés à Paris avant son départ: c'est là tout ce que le règlement exige de lui.

Il doit, après ces deux années de séjour en Italie, partir pour l'Allemagne, où il restera encore dix ou douze mois. Après quoi il revient en France toucher les deux dernières années de sa pension et chercher les moyens de se produire.

L'Académie, aux termes du réglement, *est tenue de lui procurer*, à l'expiration de ces deux années, *un livret d'opéra, qu'elle s'engage à faire représenter sur un des théâtres lyriques de Paris, ou sur l'un des meilleurs de la province*. (Cette partie du contrat passé entre les lauréats et l'Académie *n'a jamais été* mise à exécution.)

Après quoi l'artiste est abandonné à lui-même.

Telles sont les conditions auxquelles doit se soumettre tout jeune compositeur français qui aspire au grand prix de l'Institut. A présent, nous sera-t-il permis de poser sérieusement, sans arrière-pensée satirique, et sans autre désir que de voir la vérité se faire jour, les questions suivantes, auxquelles le bon sens public est seul appelé à répondre :

Est-il raisonnable que, dans un concours qui a pour but de faire reconnaître une aptitude à la *musique dramatiqae*, l'épreuve soit faite sur une fugue sans accompagnement, genre de composition qui n'exige ni sentiment mélodique, ni sentiment d'expression, ni connaissance de la scène, ni habitude de l'instrumentation ?.....

Est-il juste que dans ce concours préliminaire, comme dans celui plus important encore qui lui succède, les manuscrits soient *signés?*.....

Une telle anomalie s'est-elle jamais vue dans aucun autre concours de la même nature ?.....

Est-il nécessaire que le petit poème lyrique qui doit servir de thème aux inspirations des candidats, soit presque constamment d'une médiocrité désespérante, et toujours calqué sur le même patron, au point que la musique pourrait presque en être faite d'avance sans perdre beaucoup de son mérite dans sa juxta-position aux paroles ?.....

Est-il réellement possible à aucun compositeur, jeune ou vieux, de quelque talent ou génie qu'il soit

doué, de faire quelque chose de passable en se renfermant dans un cadre aussi étroit, et en contraignant sa pensée à revêtir une forme aussi usée, aussi décrépite, à parler une langue aussi froidement prétentieuse et dépourvue de tout naturel?.....

Est-il juste et raisonnable qu'une composition qui a pour but (ou du moins pour prétention) de peindre de grands mouvemens de l'ame, de grandes passions, selon les forces et les lois de la musique dramatique, et à l'aide de toutes les puissances de l'orchestre, soit exécutée sans action, sans drame, et accompagnée au piano?.....

Est-il juste et raisonnable que ceux des candidats qui seront habiles dans l'instrumentation, soient privés des avantages que leur donne leur supériorité dans cette belle partie de l'art, et rabaissés au niveau de ceux de leurs rivaux dont l'ignorance à cet égard est complète?....

N'est-il pas évident que l'exécution au piano détruisant tous les effets d'orchestre, soit de masse, soit de détail, par l'uniformité du tymbre et l'impuissance de l'instrument, nivèle sous ce rapport tous les compositeurs?.....

Est-il juste et raisonnable, que le jugement porté par des hommes spéciaux et pour l'ordinaire d'un mérite incontestable, tels que ceux dont se compose la section de musique de l'Institut, par des musiciens savans qui, à la rigueur, pourraient suppléer par la lecture à l'imperfection de l'exécution, et découvrir, malgré tout, le mérite là où il se trouve, est-il juste, dis-je, qu'un tel jugement que je *suppose toujours impartial* puisse être infirmé par des hommes étrangers à l'art musical, qui par conséquent ne peuvent rien deviner, rien comprendre par induction, et ne doivent juger que par sensation, c'est-à-dire uniquement sur ce qu'ils entendent ou *croient entendre*? Cela est-il raisonnable et juste?...

Est-il juste et raisonnable que les hommes de lettres de l'Académie Française, dont plusieurs ont passé leur vie a écrire des livrets d'opéras ou des pièces de théâtre, et qui, par cela seul, auraient un instinct plus sûr, au moins de la partie dramatique des compositions, soient exclus d'un jury ou des architectes et des graveurs ont le droit de siéger?.....

Est-il juste et raisonnable d'exécuter *en public* à grand orchestre, la cantate couronnée, quand *le public* n'est pas admis à apprécier les œuvres que l'Académie a jugés plus sévèrement, bien qu'elle fût dans l'impossibilité de les bien connaître?.....

Est-il juste et raisonnable d'envoyer un jeune musicien perdre deux ans de l'époque la plus précieuse de sa vie, dans un pays où la musique est arrivée au dernier degré d'abaissement et de dégradation, tandis qu'il pourrait les employer avec fruit en restant à Paris tout simplement?.....

L'opinion des voyageurs, artistes ou amateurs intelligens, n'est-elle pas unanime sur la nullité des ressources que peut trouver aujourd'hui pour ses études un jeune compositeur en Italie, surtout dans les états Romains?.....

Le voyage d'Italie considéré sous le rapport de l'action poétique qu'il peut exercer sur l'imagination de l'artiste n'est-il pas alors véritablement un objet de luxe ou tout au moins d'une utilité intempestive?

Est-il juste et raisonnable de forcer un homme qui n'a qu'à peine le nécessaire de dépenser son avoir en superfluités?.....

Est-il juste et *honnête* de tromper de jeunes artistes, en leur faisant concevoir l'espérance d'avoir un opéra joué à la fin du temps de leur pension; espérance qui ne se réalise jamais, au moins par les soins de l'Académie!.....

Si tout cela est *juste*, *raisonnable* et *honnête*; si l'on peut y trouver la preuve d'un *amour éclairé* de l'art et d'une *sollicitude véritable* pour les artistes, si c'est là répondre au vœu de Napoléon qui fonda le prix annuel de composition musicale, si c'est employer avec *discernement* et *prudence* les fonds que verse la France chaque année au budjet des beaux-arts, il faut avouer cependant que beaucoup de gens d'une intelligence remarquable, attachent un tout autre sens aux termes que je viens de souligner et qu'ils n'en ont pas tout au moins étudié l'acception dans le dictionnaire de l'Académie.

HECTOR BERLIOZ.

ÉDUCATION MUSICALE.

INSTITUTION DES JEUNES AVEUGLES.

Du jour où nous nous apercevons de ce qui nous manque, nous avons fait le premier pas sur la route du progrès. Cela est vrai pour tout un peuple aussi bien que pour l'homme pris individuellement, et les besoins matériels se trouvent ici sur la même

ligne que les besoins intellectuels et moraux. Cette réflexion peut s'appliquer parfaitement à la musique en France. La réforme, en Allemagne, a fait de la musique une propriété populaire; Luther, le grand réformateur, l'homme passionné pour le chant religieux, qui employait, à chanter avec des enfans de chœur, jusqu'aux heures que l'on donne ordinairement au sommeil; Luther, qui, selon Walther, témoin de ces concerts nocturnes, ne pouvait se lasser de chanter lui-même, et puisait dans ces exercices une inspiration portée jusqu'à l'enthousiasme; Luther, dis-je, a fait de l'Allemagne ce qu'elle est aujourd'hui sous le rapport musical; par lui, la vie domestique y est devenue une vie toute religieuse, et l'est encore presque généralement de nos jours; ce fut lui qui, ne voulant de maîtres d'école que ceux qui savaient chanter, propagea le chant, par leur moyen, dans les écoles et dans les églises, d'où il se répandit dans les familles, retentissant le matin et le soir comme dans autant de temples. Ainsi le chant religieux devint tout à la fois prière, action de grace, consolation dans le malheur, appel au peuple, cri d'alarme et chant de guerre. Telle est la source de ces heureuses dispositions pour la musique, qui semblent être l'apanage du peuple allemand, et de cette incontestable prééminence que son histoire musicale obtient sur celle des autres peuples.

En vain vous nous parlerez de la splendeur de l'art dramatique en France, vous compterez les salles de concert ouvertes aux grands noms et aux grandes facultés, vous feuilleterez le budget des dépenses et des subventions de vos théâtres lyriques et de votre Conservatoire, en vain vous nous démontrerez que la liste civile d'un autocrate n'atteint pas la somme des sacrifices que s'impose la nation pour élever des temples à l'art, nous vous répondrons encore, et avec raison :

« Vous n'avez, pour ainsi dire, pas de musique, car elle n'y est pas le bien du peuple, elle n'y appartient qu'à ceux qui possèdent le grand talent de pouvoir retenir une loge à l'Opéra. Votre peuple ne connaît d'autres chants que ceux avec lesquels on le berce ou on l'enterre : les premiers se propagent de mère en fille, de nourrice en nourrice; les seconds, d'un Louvel à un Bastide ou à un Lacenaire, se représentant chaque fois que votre loi sanguinaire a jeté une victime aux regards avides d'une immense populace, sur l'autel érigé en place publique, à la face d'un soleil pur et vivifiant. Voilà toute la musique qu'il vous est permis de chanter. Ce que vous avez de plus grand et de plus sublime, et que vous envient toutes les autres nations; ce qui, dans la balance, équivaut à la plus longue série de noms illustres et de belles compositions, c'est votre *Marseillaise*.

» Possesseurs donc de quelques chants de nourrices et de quelques *complaintes*, vous n'avez ni musique d'école, ni musique d'église; votre jeunesse est muette, votre peuple est muet; et si par hasard il ouvre la bouche pour chanter, on dirait vraiment l'âne de la fable, et il faut s'éloigner de lui précipitamment, en ayant la précaution de se boucher les oreilles. »

L'attention ne s'est point encore tournée vers le côté d'où sortira la nouvelle génération, qui est l'unique point de mire du public : elle est tout entière au théâtre. Les soins, les encouragemens, les subventions pleuvent et se concentrent sur les enceintes où ces messieurs, qui, le matin gouvernent, et dormant l'après-midi dans la chambre des représentans, viennent s'amuser le soir, eux et leurs maîtresses. Quand et comment peut-on espérer qu'un député pensera une fois à encourager les pauvres instituteurs de villages, à leur ouvrir les moyens de donner une éducation musicale à toute une génération, à tout un peuple? N'a-t-on pas, à ce sujet, retracé l'exemple de l'Allemagne avec des couleurs assez vives? N'a-t-on pas démontré jusqu'à l'évidence combien un peuple, mis sur cette route, marcherait rapidement vers la civilisation, vers l'amélioration morale et sociale? Si vos écoles n'ont excité jusqu'icique la répugnance des enfans, le chant leur donnerait de l'attrait et de la gaîté; chaque jour de classe deviendrait un jour de fête. Les enfans qui chantent à l'école, chantent à la maison et réjouissent les oreilles de leurs parens. Les enfans qui chantent à l'école chantent encore à l'église; et quel père, quelle mère ne va pas à l'église où son enfant doit chanter? Ceux qui chantent enfans, chantent aussi lorsqu'ils sont grands, laboureurs, ouvriers ou soldats. Ce qu'on a commencé dans son étroite école de campagne, on le continue partout; ce qui a été enfantin avec l'enfance grandit avec le jeune homme; ces chœurs de l'enfance, où il n'était question que de *bulles de savon*, de *papillons* et de *fleurs*, sont devenus avec la jeunesse

des chœurs que remplissent l'espérance et l'avenir. En Allemagne (car lorsqu'il s'agit d'un exemple à citer pour la musique, c'est toujours l'Allemagne qui se présente), on s'empresse sur le passage des élèves des colléges, lorsqu'ils vont à la promenade, afin d'entendre leurs chants pleins de verve et de fraîcheur; et quand vient le jour où tout un collége se réunit à l'église, on y voit accourir de tous côtés jusqu'à ceux qui ont cessé de croire et d'espérer. L'exercice du chœur mêle aux graves études du collége une partie riante et poétique; il sert de contrepoids à ces branches de l'éducation qui forment l'intelligence et le raisonnement, et qui conduisent, comme le calcul et toutes les sciences mathématiques, le jeune homme à l'amour du positif et à l'égoïsme. Les sentimens et le cœur ne doivent point être négligés ni rester vides là où il s'agit de donner une éducation complète à la jeunesse.

Où sont-ils en France les colléges où l'on a songé à cela? Combien trouvera-t-on de proviseurs qui aient compris la haute et puissante influence de l'enseignement du chant? C'est à peine s'il existe des cours de chant dans les pensions de jeunes gens et de demoiselles; encore si l'on y chante, ce n'est qu'individuellement, comme on prend une leçon de piano ou de guitare. Les pensions allemandes sont les seules qui offrent un cours régulier et journalier auquel prennent part tous les élèves. Et pourtant il n'est pas une seule maison d'éducation qui n'ait senti la nécessité de la musique, au moins une fois par année, le jour de la distribution des prix. Ce jour-là, on arrange avec l'aide de toutes ses connaissances un concert auquel tout le monde participe, excepté les élèves.

Quant au chant guerrier, aux chœurs militaires, aux écoles de chant dans les régimens, nous n'en avons encore trouvé aucune trace, et il paraît que les officiers français sont moins soucieux de ce genre d'enseignement, ou plutôt moins instruits que leurs collègues des armées de l'Allemagne; car ce sont ceux-ci qui, avec l'aide des musiciens du régiment, y dirigent les écoles musicales. Aussi faut-il entendre ces chœurs militaires à la sortie ou à la rentrée d'une garnison, accompagnés par le tambour et une belle musique instrumentale, pour se faire une idée de l'entraînement irrésistible qui résulte, à un si haut degré, de la musique militaire.

La musique d'éducation, la musique des écoles n'a donc pas fait de remarquables progrès; mais on y travaille, on s'en occupe avec zèle et avec ardeur. Ainsi voilà, comme nous l'avons dit, le premier pas fait; et le chant, dans les écoles primaires de Paris, aurait bientôt atteint un dégré élevé de prospérité, si l'on savait ménager les forces des jeunes élèves, si l'on ne tuait pas l'esprit par la forme. Ainsi, lorsque de temps à autre on nous raconte des merveilles de concerts qui ont eu lieu à l'Hôtel-de-Ville, nous en trouvons la plus amère critique dans leur programme même. Un chœur de *Robin des Bois*, des chœurs de *Mozart*, des airs de *Bellini*, du théâtre italien, chantés par des enfans! C'est vraiment se jouer d'eux et de leurs parens, c'est se moquer du bon goût et du sens commun. Quelle idée de tels maîtres ont ils donc de l'éducation musicale? Comment peut-on torturer de cette sorte la voix et l'intelligence d'un enfant? Mieux vaudrait s'occuper de l'éducation des animaux, et dresser des chats, des chiens et des oiseaux savans. En assistant à de semblables concerts, ne croirait-on pas se trouver à l'un de ces bals travestis où chacun vient admirer le bizarre contraste qui existe entre la tendre figure, les mouvemens arrondis de l'enfance, et la tête poudrée, le tricorne, l'habit séculaire de la vieillesse.

Il y a pour chaque âge des désirs, des exigences et des besoins particuliers, des espérances, des craintes et des plaisirs qui sont les siens, enfin une existence tout à part avec ses charmes et ses déceptions. Chaque âge a donc sa poésie, et même l'époque la plus poétique de la vie est l'enfance, l'enfance qui est par excellence l'âge des illusions. Il serait certainement mieux de laisser en repos la bouche des enfans, que de les dresser comme des perroquets, et de leur faire apprendre ce qui ne convient ni à leur voix ni à leur intelligence. Laissons-les jouer nue tête sur la pelouse, et ne les coiffons point du chapeau à trois cornes, ou de la perruque du grand-papa!

Lorsque j'entends chanter par des enfans des chœurs d'opéra et surtout d'opéra italien, il me semble voir ces malheureux hannetons à qui l'on a arraché les quatre pattes postérieures, et qui, au milieu des cruelles angoisses de la mort, agitent avec les deux autres pattes de petits fleurets de paille; pauvres bêtes qui souffrent horriblement, sans que ce beau monde parisien qu'elles sont destinées à

amuser pendant leur courte existence, ait l'air de s'en douter! Spectacle cruel et affligeant!

Quel moment passe plus vite que la jeunesse? Pourquoi donc ravir aux jeunes gens l'époque de leur bonheur? Pourquoi employer des heures si fugitives à leur inculquer ce qui ne va ni à leur force ni à leur portée, ce qui, par une conséquence toute naturelle, ne saurait être de leur goût. *Il faut amuser pour instruire*, tel est le principe de toute éducation, même quand il s'agit des grandes personnes; tant qu'on négligera de donner à la jeunesse des chants jeunes de poésie et de musique, l'éducation musicale n'aura point fait un seul pas.

On commence au reste à s'apercevoir généralement aujourd'hui que le chant a besoin de tenir sa place dans l'éducation; chacun s'en occupe, depuis le ministre jusqu'aux instituteurs primaires de village; les pensions et les colléges ne demeureront pas long-temps en arrière. Quoique les écoles de chant dans les garnisons ne soient pas encore organisées, le signal en a été donné par l'*Association polytechnique*, qui a commencé par les ouvriers; et ceux-ci, après avoir terminé leurs travaux de la journée, affluent dans de vastes salles trop étroites encore pour les contenir, afin de profiter des cours gratuits que cette association a ouverts dans tous les quartiers de Paris. Pendant les premières leçons, la voix de tant d'hommes robustes ressemble à un ouragan; mais peu à peu ils apprennent à dompter leur force; cette même voix devient souple, se plie à toutes les nuances, et vous charme après vous avoir effrayés.

Dormez de votre long et orgueilleux sommeil, choristes et directeurs des théâtres lyriques; bientôt surgiront à côté de vous, comme du néant, des chœurs dont les accens harmonieux viendront frapper vos sourdes oreilles et vous éveiller en sursaut.

Nous reviendrons à plusieurs reprises sur ces écoles, et nous en rendrons un compte détaillé jusqu'au jour où le public pourra les juger par ce qu'il en entendra lui-même.

Parlons en attendant d'un établissement qui est arrivé à un plus haut point de perfection dans l'exécution, et qui mérite certainement une attention, une mention toute spéciale; cet établissement, c'est *l'Institution des jeunes aveugles*. Plus sont rares de semblables écoles, et plus il convient qu'on leur donne les avantages de la publicité. Nous avons assez de tous ces comptes-rendus de concerts, de tous ces programmes noircis de noms illustres; la fièvre commence à se dissiper, et nous nous trouvons enfin rendus à nous-mêmes. Que ceux qui n'ont point de grands noms ni l'ambition d'en acquérir, que ceux qui ont travaillé en silence au profit de l'art et de l'humanité, soient maintenant le sujet de nos réflexions. Assez long-temps les artistes nous ont assiégés; assez long-temps leurs programmes et leurs billets nous ont ôté le temps de respirer librement: soyons généreux ou plutôt soyons justes; montrons que ceux qui se sont tenus à l'écart, qui ont travaillé au grand œuvre du progrès en se livrant à l'éducation, n'ont pas été oubliés, et que les absens n'ont pas toujours tort.

A un prochain article donc l'Institution des jeunes aveugles.

Joseph MAINZER.

NOUVELLES.

*** Nous avons l'habitude de voir la plupart de nos articles et de nos nouvelles les plus importantes se reproduire textuellement dans d'autres journaux, qui, en général, se font un devoir de citer la *Gazette musicale* comme la source où ils ont puisé. Il est pourtant quelques exceptions à cette règle de délicatesse. Nous aimons à les attribuer à la distraction plutôt qu'à toute autre cause. Nos confrères n'ignorent pas que ce n'est qu'au prix de beaucoup de démarches et de correspondances que nous parvenons à nous procurer les nouvelles les plus exactes et les plus intéressantes dans le cercle de notre spécialité, et que, quant à nos articles, dus à des talens d'un ordre élevé, et signés de noms célèbres, ils représentent, indépendamment de leur valeur artistique et littéraire, une valeur matérielle qui nous a coûté des sacrifices considérables, et qu'ainsi c'est bien le moins que ceux qui jugent à propos d'en profiter, nous en reportent du moins l'honneur; qu'en un mot, un emprunt avoué n'est qu'un emprunt, et que s'il était déguisé à dessein ce serait un vol. Loin de nous encore une fois la pensée d'attribuer à aucun de nos confrères le calcul d'une spoliation de ce genre; ainsi, ce ne peut être que par mégarde que *la Gabrielli*, dont notre recueil vient d'être enrichi par notre ami, M. Jules Janin, s'est trouvée insérée dans l'*Echo français*, sans qu'il soit fait mention de la *Gazette musicale*. Nous sommes trop convaincus de la loyauté du gérant de cette feuille pour douter qu'en lisant dans la nôtre cette réclamation légitime, il ne s'empresse de réparer un oubli qui nous prive de la seule indemnité à laquelle nous prétendions pour ces espèces d'*expropriations* forcées.

*** Nourrit, pour se reposer des succès éclatans qu'il a obtenus à Bruxelles, va en mériter d'autres à Rouen, où il est attendu pour cinq représentations, qui seront encore pour lui autant de triomphes. Cet artiste, si cher aux hommes de goût qui aiment à trouver réunis les talens du comédien et du chanteur, sera de retour à Paris dans les premiers jours de juillet.

*** Mademoiselle Falcon a enchanté le public de Bordeaux, qui a si vivement goûté son jeu et son chant dans le rôle d'Alice, de *Robert-le-Diable*, que, sur neuf représentations, il a voulu la voir trois fois dans ce rôle, où elle déploie tant d'ame et d'énergie. Que sera-ce donc l'année prochaine quand la province pourra l'admirer dans sa belle création de rôle des *Huguenots*.

*** M. Raguenaud, jeune ténor, d'une voix assez agréable, mais d'un physique médiocrement avantageux, a débuté à l'Opéra dans *Guillaume Tell*. Il donne des espérances.

*** Le débit de la musique des *Huguenots*, publiée depuis le 1er juin, surpasse toutes les prévisions. Dans ce court espace, plusieurs numéros ont déjà été réimprimés TROIS FOIS, et l'éditeur met le quatrième tirage sous presse.

*** La foule se presse aux concerts du Jardin Turc pour entendre un nouveau quadrille de M. Jullien, sur les principaux motifs des *Huguenots*. Il semble que le nom de ce chef-d'œuvre soit un talisman qui doive infailliblement porter avec lui la vogue. Disons, au reste, que M. Jullien, en homme habile, a eu l'art de remplacer, en quelque sorte, le prestige de la scène, en combinant des effets de surprise dont l'impression est un mélange de plaisir et de frayeur. Au moment où le public se laisse délicieusement bercer par les ravissantes mélodies des premiers actes, tout à coup, a la cinquième figure du quadrille, bourdonne le son lugubre des cloches, accompagnant le beau choral; puis, pour figurer aux yeux comme aux oreilles le massacre des protestans, le kiosque, les pavillons, les arbres, tout s'embrase en même temps d'un rapide incendie, dont les lueurs prennent successivement des couleurs différentes, tandis qu'on entend la mousqueterie retentir de toutes parts. Les amateurs étonnés et enchantés à la fois redemandent à grands cris ce magique quadrille, avec accompagnement de feux d'artifice, et chaque soir M. Jullien le répète à la fin du concert, quand on a eu le temps de renouveler la préparation des feux, qui ajoutent un effet si pittoresque à la puissance du charme musical. Nous avons assisté, au reste, à tout un concert, et nous aimons à louer le choix des morceaux, et à féliciter l'orchestre et son excellent chef, qui les exécutent avec beaucoup de verve et de *brio*. Ce n'est pas seulement le public des environs que le quadrille des *Huguenots* attire, et nous avons reconnu beaucoup d'amateurs accourus des plus brillans quartiers de la capitale, pour trouver là une sorte de dédommagement à l'interruption momentanée des représentations du chef-d'œuvre qui fait leurs délices.

*** M. Meyerbeer, qui est allé prendre les bains de Baden, sera de retour à Paris vers la fin du mois.

*** L'admirable talent de M. Baillot vient d'exciter l'enthousiasme à Angers. Un de nos correspondans nous écrit qu'il est obligé de passer sous silence l'expression de cet enthousiasme unanime de peur de tomber dans les lieux communs. Deux concerts ont été donnés par le célèbre virtuose, et chaque fois l'affluence a été telle, que la salle n'a pu recevoir la totalité des admirateurs de cette méthode simple et large, ennemie de toute difficulté extravagante. M. Baillot devait se rendre ensuite à Nantes, où il était attendu avec la plus vive impatience.

*** Madame Feuillet-Dumas, une de nos harpistes les plus distinguées, vient d'être nommée harpiste honoraire de S. M. la reine des Belges. Cette nomination sera généralement approuvée.

*** Si la Havanne envoie à l'Europe d'excellens cigares, pour n'être pas en reste de politesse, l'Europe lui expédie un opéra italien, qui jette l'exaltation dans les têtes chaudes de cette contrée. Les deux colonnes de la troupe sont les signore Teriso Rossi et Clorinda Pantanelli, qui ont enlevé les suffrages dans l'opéra *I Capuletti*. Madame Rossi a obtenu aussi un éclatant triomphe dans *Chiara di Rosemberg*. Le basso Attilio Vaetellina est également goûté. On comptait sur une sœur de madame de Bériot, madame Rucz-Garcia, que malheureusement un rhumatisme paraît devoir empêcher de se faire entendre.

*** L'*Éclair* est à l'étude au théâtre de La Haye.

*** A Valenciennes, l'*Éclair* a obtenu un succès d'enthousiasme. Les amateurs de cette ville s'extasient devant les richesses d'imagination qu'a déployées le compositeur pour se passer de chœurs, « et de *ce brouhaha souvent insipide*, disent-» ils, que tant d'autres musiciens jettent à profusion dans » leurs ouvrages, quand les idées leur font faute. La partition » de l'*Éclair*, toute mignonne, toute coquette, fait ressortir » avec un rare bonheur les détails intéressans et pleins de » charmes dont le libretto se compose. »

*** En arrivant à Liége avec M. Rothschild, Rossini a été accueilli par un concert improvisé, hommage des artistes de cette ville. Il les a remerciés avec sa politesse flatteuse, en mêlant à ses complimens pour eux le souvenir de leur illustre concitoyen Grétry, qu'il considère, a-t-il dit, comme un des plus grands maîtres de l'école française.

*** On assure que Nourrit reçoit en ce moment 1500 francs par chaque représentation qu'il doit donner pendant le cours de son congé. Heureux artistes! à qui la gloire tenait autrefois lieu de fortune, et qui maintenant vont à la fortune par la gloire!

*** A une des dernières représentations du *Diable boiteux*, un accident, qui pouvait être des plus graves, est venu effrayer les spectateurs. Mérante fils, l'un des artistes qui exécutaient la ronde finale, s'est trouvé violemment séparé de ses camarades, et lancé, par le mouvement impétueux qui l'emportait, contre une baignoire d'avant-scène, d'où il est retombé dans l'orchestre des musiciens. La sympathie ordinaire du public parisien s'est manifestée en cette occasion : on a redemandé à grands cris des nouvelles du blessé, qui avait été emporté sur-le-champ. Elles ont été rassurantes, et nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs qu'il n'y a pas à craindre de suites graves.

*** On assure que M. Rothschild a offert dix mille livres de rente à Rossini pour le déterminer à faire le voyage de Francfort, pour ajouter, par sa présence, à l'éclat des noces de deux membres de cette famille si opulente, et dont les spéculations exercent tant d'influence sur la politique.

*** M. Miro, le mari de l'agréable cantatrice qui s'est fait applaudir à l'Opéra-Comique, dans l'*Éclair*, sous le nom de mademoiselle Camoin, est lui-même artiste, et artiste habile sur le piano. Il obtient beaucoup de succès à Toulouse.

*** Entre Lecler et son ami Coras
N'a pas long-temps s'ourdirent grands débats.

Il ne s'agit point aujourd'hui d'une Iphigénie, d'une œuvre tragique, *rimée de compagnie* par deux *grands auteurs* qui se la disputent. O gloire humaine!.... c'est pour un ballet que semblable discussion est engagée. Il paraît que le canevas du *Diable boiteux* aurait été tracé par un jeune auteur, et que la part de M. Coraly se bornerait à la *broderie*, si importante d'ailleurs dans une composition chorégraphique, où la forme emporte le fond, même quand elle trouve quelque chose à emporter. Quoi qu'il en soit, la paternité du premier auteur est loyalement reconnue par M. Coraly, qui partage avec lui la rétribution et les billets. Mais le jeune collaborateur réclame en outre les entrées dans les coulisses, genre de droit d'auteur dont, en général, on est très-friand à l'Opéra, et auquel on ne renonce pas plus volontiers qu'Almaviva ne renonce à son droit du seigneur. De son côté, l'administration, en vertu d'un traité contracté par elle avec M. Coraly, comme maître de ballets, ne veut reconnaître que lui seul. De là, *grand débat*, qui va, dit-on, être porté pardevant la commission des auteurs.

*** Deux débuts importans viennent d'avoir lieu au théâtre de Bordeaux dans *Robert-le-Diable*, dont la musique à la fois sublime et gracieuse est la pierre de touche des voix propres au chant dramatique. Madame Dérancourt, dans le rôle d'Isabelle, Émont, dans celui de Raimbaut, ont enlevé les suffrages du public bordelais, l'un des plus difficiles de la France.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

MENDELSOHN-BARTHOLDI.	3 Caprices pour le piano n. 1, 2, 3, chaque	6	»
LABADENS.	Op. 8. Fantaisie pour piano et violon sur un thème des Hugnenots	9	»
LOUIS.	Op. 42. Grand duo sur des motifs des Hugnenots	9	»
E. PRÉVOST.	Cosimo : Ouverture et airs arrangés pour 2 flûtes, par E. Walkiers.		
—	Ouverture	4	50
—	Airs, 2 suites, chaque	7	50

PUBLIÉE PAR TROUPENAS ET COMP.

COTTIGNIES.	Op. 39. Fantaisie pour la flûte sur I Puritani	6	»
TULOU.	Variations pour la flûte sur l'air chanté par madame Damoreau dans Actéon.	7	50

PUBLIÉE CHEZ ROMAGNESI.

PANSERON.	Récréations avec la collection de trente-six morceaux de chant à voix égales, à l'usage des réunions de famille, des écoles de musique, des pensionnats, etc. Livr. 5, 6, 7, prix de chaque, net	3	»

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 26.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART	ÉTRANG.
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 26 JUIN 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — Histoire de la musique en France; par M. Castil-Blaze. — Éducation musicale. Institution des jeunes aveugles; par M. Joseph Mainzer. — Revue critique. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

AVIS.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du journal.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN FRANCE (1).

Musique des Francs. — Chapelle du roi. — Le plain-chant. — L'orgue. — Chansons de gestes; chansons badines. — Troubadours, trouvères. — Contre-point. — La ménestrandie. — Le roi des violons.

Les chants de guerre, les ballades et chansons nationales étaient la seule musique des anciens Francs et des peuples les plus civilisés à l'époque où Pharamond fonda notre monarchie. Ces chansons étaient presque toutes en langue latine. Le plain-chant vint plus tard ajouter à la pompe des cérémonies de la religion chrétienne; ce genre de musique se répandit en France dans toutes les églises. On chantait dans les temples chrétiens, on chantait en marchant à l'ennemi, on chantait pour célébrer une victoire, un événement politique, et les Francs déployaient un grand nombre de voix et d'instrumens dans leurs fêtes. Les chansons et le plain-chant, telle fut la musique française pendant six siècles environ; nos

Une obligeante communication nous permet de donner aux lecteurs de la Gazette musicale *les prémices d'un article important que M. Castil-Blaze vient d'écrire pour le* Dictionnaire de la conversation. *Ce résumé, aussi brillant que rapide, de l'*Histoire de la musique en France, *fait partie d'un article général* «France» *dû à la savante association de MM. Guizot, Ch. Nodier, Nisard, Walkenaer, Blanqui aîné, Ferry, Mattez, Bory de Saint-Vincent, Delécluze et Castil-Blaze, article qui, à lui seul, est un grand et beau livre, destiné à faire une sensation profonde dans le monde littéraire, et qui paraîtra le mois prochain dans la* 56e *livraison du* Dictionnaire de la conversation. *Comme ce livre est depuis long-temps entre les mains de tout le monde, nous sommes dispensés d'en faire l'éloge. En ce qui nous concerne spécialement, nous ferons seulement observer que la presque totalité des articles musique du* Dictionnaire *sont de M. Castil-Blaze.*

voisins n'étaient pas plus riches que nous. Clovis voulut avoir un corps de musiciens attaché à son service pour l'exécution des chants sacrés dans les grandes solennités de l'église. Le nom de chapelle n'était pas encore connu, on ne le donna que plus tard à l'oratoire royal. Clovis demanda un habile professeur à Théodoric, roi des Ostrogoths; sur cette invitation, le chanteur Acorède, choisi par le savant Boèce, vint à la cour de France. Il créa la première école de musique, où se formèrent une infinité d'élèves que l'on dirigea sur les principales villes du royaume.—Gontran était si passionné pour les psaumes et les répons qu'il les faisait exécuter pendant son dîner; il voulait même que Grégoire de Tours fît chanter chaque prêtre ou musicien dans l'ordre prescrit par l'office divin.—Dagobert figure aussi dans notre histoire parmi les souverains qui ont aimé la musique. Il devint amoureux d'une religieuse, séduit par le charme de la voix ravissante de cette recluse; il lui offre son trône et sa main. Nantilde quitte l'abbaye de Romilly pour venir habiter le palais royal, et la reine Gomatrude, qui probablement ne chantait pas si bien, fut obligée de lui céder sa place. La vie de saint Éloi fait mention d'un chantre de Clotaire II, nommé Maurin, que les applaudissemens de la cour avait rendu présomptueux et vain. Celle de saint Ansbert nous apprend que Thierri III avait des chantres et des joueurs de toutes sortes d'instrumens. Les rois Mérovingiens entretenaient une troupe de chanteurs et de symphonistes qui se faisaient entendre pour l'ébattement du souverain pendant les cérémonies, ou bien quand il dînait ou qu'il voulait donner le bal aux dames de la cour.—En 757, Constantin-Copronyme envoya un orgue au roi Pépin, qui était alors à Compiègne; il en fit présent à l'église de Saint-Corneille de cette ville. Cet instrument nouveau produisit des effets merveilleux; Walafried-Strabon raconte qu'une femme en mourut de plaisir. L'usage de l'orgue se répandit bientôt dans toutes les églises de France, d'Italie et d'Angleterre; il contribua puissamment à perfectionner le chant grégorien que Rome avait fait connaître à la France.—Pendant le séjour que le pape Étienne fit dans notre patrie, Pépin avait été frappé de la mélodie et de la majesté du chant romain, réformé par saint Grégoire. Il voulut l'établir dans toutes les églises de son royaume. Le pape Paul lui envoya des livres de chant; et Siméon, l'un des plus habiles musiciens de Rome, étant venu en France par l'ordre du pontife, ouvrit une école de chant à Rouen, où Rémi, frère de Pépin, évêque de cette ville, mit un grand nombre d'élèves destinés à se répandre ensuite dans les provinces, pour y donner des leçons. Siméon fut rappelé avant d'avoir achevé l'éducation de ses élèves; ils le suivirent à Rome. A leur retour, on forma des écoles de chant à la cour, à Metz, à Soissons et dans d'autres villes : telle est l'origine des maîtrises. Gervold, qui avait passé sa vie à la cour en qualité de chapelain de la reine Bertrade, possédait une belle voix et la connaissance de l'art du chant; il en établit une école dans le monastère de Saint-Wandrille, dont il était abbé : cette école devint célèbre. — Le goût national avait déjà corrompu et dénaturé la pureté primitive du chant romain, lorsque Charlemagne, en 787, alla, pour la troisième fois, passer les fêtes de Pâques à Rome, où ses musiciens le suivirent. Une querelle s'éleva entre les chantres romains et les chantres français : ceux-ci prétendaient chanter mieux que les premiers, qui, au contraire, les accusaient d'avoir gâté le chant grégorien. La dispute fut portée devant l'empereur, qui dit à ses chantres : « Quelle est la plus pure de l'eau que l'on prend à la source même, ou de celle que l'on puise au loin dans le courant? — Celle de la source, répondirent les chantres. — Eh bien! remontez donc à la source de saint-Grégoire, dont vous avez évidemment dénaturé le chant. » Alors ce prince demanda des professeurs capables de corriger le chant français, et le pape lui donna Théodore et Benoît avec des antiphonaires notés par saint-Grégoire lui-même. D'après l'ordre de Charlemagne, tous les livres de chant ecclésiastique de l'empire furent corrigés au moyen de ces antiphonaires, et l'on adopta généralement le chant grégorien. — A la même époque, les jongleurs, les baladins et les musiciens ambulans, abondaient en France. Ils récitaient dans leurs ballades les principaux événemens de l'histoire du pays, et célébraient les faits et gestes des héros. Ces ballades militaires s'appelaient, à cause de cela, chansons de geste; elles étaient en latin et rimées, dans le goût des proses de l'église. Il est probable pourtant que la chanson de Roland, qui eut une si grande célébrité, fut écrite en langue vulgaire. Les chansons badines vinrent long-temps après les chansons de geste. On pense

que le peuple français ne chanta généralement en langue vulgaire que vers le dixième siècle. Les chansons d'amour devinrent alors très-communes; les prêtres mêmes en écrivaient; saint Bernard en avait fait dans sa jeunesse; celles qu'Abeilard composa pour Héloïse eurent un succès immense, et firent le tour de l'Europe. Les clercs prirent ainsi leur revanche. Louis Ier leur avait donné des maîtres de musique, les avait mis à la gamme pour les arracher à des plaisirs très-profanes; ce prince voulut substituer des exercices convenables à l'état ecclésiastique aux divertissemens adoptés par ces galans tonsurés.—Rabanus, Haymar de Alberstadt, Héris, Rémi d'Auxerre, Hucbald, moine de Saint-Amand, Odon, abbé de Cluni, en Bourgogne, se distinguent parmi les musiciens qui brillèrent en France depuis le temps de Charlemagne jusqu'à celui de Guido d'Arezzo. Jean de Muris, docteur de l'université de Paris, tient la première place parmi les auteurs français du moyen âge qui ont écrit sur la musique. Il a passé pour l'inventeur de la musique mesurée qui est due à Françon, auteur d'un traité sur cette matière, traité dont la date est antérieure de deux siècles à celle où Jean de Muris écrivait.—Dans le XIIe siècle parurent les trouvères, troubadours, ménestrels, qui, poètes et musiciens, composaient les paroles et la musique de leurs chansons, Lays, romances. Les chansons des troubadours furent appelées romances parce qu'elles étaient écrites en langue romane. Les troubadours provençaux et languedociens se servaient de la langue d'Oc. Ces musiciens poètes chantaient leurs œuvres en s'accompagnant de la harpe, de la vielle ou guiterne. Les cours d'amour, la ménestrandie, étaient des associations de ces virtuoses, qui se multiplièrent à l'excès et composèrent des milliers de pièces fugitives. Les plus fameux sont Thibault, comte de Champagne et roi de Navarre, Charles d'Anjou, Perrin d'Angecourt, Gautier de Coincy, Chrétien de Troyes, Auboin de Sézanne, Gaces Brulez et le châtelain de Coucy, dont M. Francisque-Michel a publié les chansons mises en notation moderne par un savant musicien, Perne.—Les productions des trouvères et presque toutes les chansons françaises du douzième et du treizième siècles sont écrites pour une seule voix. Adam de la Hale, surnommé le bossu d'Arras, se signala vers 1280 en écrivant des chansons et des motets à trois parties. Ces ouvrages présentent sans doute des fautes contre l'harmonie, mais ce sont les plus anciennes compositions régulières à plusieurs parties que l'on connaisse aujourd'hui.—Les motets de ce trouvère sont remarquables sous d'autres rapports. Ils se composent du plain-chant, d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, sur lequel une ou deux autres voix forment une espèce de contrepoint fleuri; et, ce qui peint bien le goût de ces temps barbares, ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets s'exécutaient dans les processions.—Guérin, évêque de Senlis, rangea l'armée française en bataille aux champs de Bouvines, et Guillaume-le-Breton, chapelain de Philippe-Auguste, entonna fièrement le psaume *Benedictus Dominus Deus meus, qui docet*, qu'il chanta d'un bout à l'autre avec un de ses clercs. — Lorsque saint Louis partit pour la croisade, ses musiciens marchaient à sa suite. Il s'embarqua le 25 août 1248, à Aigues-Mortes. « Quand les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, dit Joinville, le maître nautonnier lui cria : Chantez de par Dieu! et ils entonnèrent tous à une voix : *Veni, creator spiritus.* » —Christine de Pisan dit que le roi Philippe VI tenait sa chapelle si richement pourvue de toutes choses, et à chantres, musiciens, souverains et honorables personnages. Charles V, au lit de la mort, voulut entendre une messe en chants mélodieux et orgues. — Les ménestrels ou ménétriers établirent à Paris, en 1330, la confrérie de Saint-Julien des ménétriers; elle fonda l'année suivante un hôpital, lieu d'asile pour les musiciens pauvres, et se choisit un chef qui prit le titre de *roi des ménétriers*. La ménestrandie était alors une société composée de chanteurs, de joueurs d'instrumens, de jongleurs, de baladins et de bateleurs. Les musiciens se séparèrent de ces compagnons indignes de figurer dans leur association, cessèrent de prendre le nom de ménétriers, qu'ils changèrent en celui de joueurs d'instrumens hauts et bas. Cette séparation, qui avait eu lieu en 1397 et les nouveaux réglemens de la société furent approuvés par Charles VI, le 24 avril 1407. Le roi des ménétriers, devenu plus tard roi des violons, exerça son empire sur la France jusqu'en 1773, que Guignon, le dernier roi de cette espèce, voulut bien abdiquer. Les rois de France avaient successivement confirmé la charge de roi des violons par des ordonnances. Une infinité de pro-

ROYAL

cès intentés à cause des prétentions du souverain qui pour sceptre tenait un archet, les impôts qu'il levait sur son peuple, par lui-même ou par ses lieutenans, toutes les fois qu'un joueur d'instrument haut ou bas voulait obtenir ses lettres de maîtrise et le droit de jouer dans les bals ou dans les concerts, ont occupé souvent les tribunaux. Le roi des violons voulut ranger les organistes, les maîtres de clavecin, et même compositeurs sous sa férule, et les assujétir à lui payer le droit de maîtrise. Il fallut un arrêt du parlement, du 7 mai 1695, pour les délivrer de la tyrannie du roi des violons. La confrérie de Saint-Julien des ménétriers n'a cessé d'exister qu'en 1789.

Progrès du contrepoint. — Messes composées avec des chansons. — François Ier. — Musique de la chambre du roi. — La bataille de Marignan. — Psaumes en vaudevilles. — Musique de chambre.

Guillaume de Machault, poète et musicien, nous a laissé une collection de pièces fugitives dont plusieurs sont écrites à trois et à quatre parties; plus une messe à quatre voix sur le plain-chant, qui paraît avoir été exécutée en 1364, au sacre de Charles V. Ces compositions prouvent que l'art n'avait fait aucun progrès depuis Adam de la Hale. Vers le milieu du quinzième siècle, Giles ou Egide Binchois perfectionna la musique française d'une manière très-sensible. Antoine Busnois, maître de chapelle de Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, qui florissait vers 1470, et ses contemporains Barbingant, Domart et Régis, travaillèrent aux progrès de l'art et jouirent d'une considération méritée.—Ockeghem, savant compositeur de l'école flamande, fut appelé par Louis XI pour diriger sa chapelle; il eut pour élève Antoine Brumel, qui se plaça au premier rang parmi les musiciens français. Jean Mouton, maître de chapelle de Louis XII et de François Ier, fut son digne rival. Glaréan assure que le célèbre Josquin des Près, la gloire des Pays-Bas, fut aussi maître de chapelle de Louis XII. Ce fait est contesté; l'art musical fit de grands pas vers la perfection entre les mains de trois contemporains de cette habileté.—Les compositeurs les plus habiles de cette époque n'inventaient aucune mélodie, ils ne se donnaient pas la peine de chercher une idée, une phrase, un motif. Ils prenaient un thème dans le chant d'un air qui courait les rues, et formaient sur cette cantilène tous les dessins du contrepoint dont ils l'accompagnaient. Trois ou quatre voix chantaient *Kyrie eleison* ou *Crucifixus erat pro nobis*, tandis qu'une autre disait *Baisez-moi ma mie; Quand Madelon va seulette*. Le génie était chose fort inutile pour une musique de ce genre, le talent de contrapuntiste ou d'arrangeur d'accords suffisait. —Le goût particulier que François Ier avait pour la musique fit prendre un grand essor à cet art sous le règne de ce prince. Il ne borna point sa sollicitude au choix de ses virtuoses, au recrutement de leur troupe devenue plus nombreuse et plus habile, il voulut encore leur donner de bons instrumens. Duiffoprugear, fameux luthier de Bologne, vint s'établir à Paris pour y fabriquer des violons, des violes et des basses destinées aux musiciens du roi de France, qui l'avait appelé à son service. Jusqu'en 1543, les virtuoses de la chapelle chantaient aux fêtes et divertissemens de la cour. François Ier établit un corps de musiciens indépendans du service divin, et l'attacha spécialement à sa chambre, des joueurs d'épinette s'y font remarquer. Albert, fameux luthiste, célébré par Marot, y brillait au premier rang. Claude de Sermisy, Aurant, figurent parmi les maîtres de chapelle de François Ier; ils succédèrent à Jean Mouton. — Après avoir conclu un traité d'alliance avec Soliman II, empereur des Turcs, François ne crut pas pouvoir faire à son nouvel allié un présent plus agréable et plus digne de sa grandeur que de lui envoyer un corps d'excellens musiciens. Le sultan les reçut d'abord favorablement; il assista à trois concerts qu'ils donnèrent dans son palais. Mais, ayant observé que ce divertissement amollissait son ame guerrière, et jugeant par lui-même qu'il pouvait faire encore beaucoup plus d'impression sur ses officiers, il loua le talent des musiciens, les récompensa et les renvoya après avoir fait briser leurs instrumens, avec défense de s'établir dans son empire sous peine de la vie.—Clément Jannequin, le musicien le plus remarquable de ce temps, et le premier qui montra réellement du génie, publia, en 1544, ses *inventions musicales à quatre ou cinq parties*. On trouve dans ce recueil la pièce si originale, intitulée la *Bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan*. Les musiciens qui se firent un nom et dont on peut citer l'habileté dans l'arrangement de l'harmonie sont Hesdin, Gerton, Hottinet, Rousée, maître Gosse, Carpentras, A. Mornable, G. le Roy, Vermont, Manchicourt, l'Héritier, Guillaume-le-

Heurteur et Philibert Jambe-de-Fer. Jannequin fut le seul inventeur, Claude-le-Jeune, dit Claudin de Valenciennes et Claude Goudimel de Besançon se signalèrent ensuite par cette même qualité; ils trouvèrent des mélodies qui sont restées. Goudimel périt en 1572; Mandelot, gouverneur de Lyon, le fit jeter dans le Rhône comme huguenot, ayant mis en musique les psaumes traduits par Marot et Théodore de Bèze. — En 1565, Charles IX créa un maître de la chapelle de plain-chant. Pendant le service divin, ce roi se levait bien souvent, et s'en allait chanter, à l'imitation du feu roi Henri, son père, au lutrin, avec ses chantres, et se mettait parmi eux. Il chantait la taille et le dessus fort bien, et aimait ses chantres, dit Brantôme. Il avait fondé la musique des Saints-Innocens, afin qu'elle fût une espèce de conservatoire, une pépinière de musiciens pour sa chapelle.—La chapelle de plain-chant était alors composée d'un maître et de douze chantres, qui recevaient chacun 140 livres par an, d'un clerc à 60 livres, et d'un muletier pour porter les bagages, à 160 livres. L'organiste de la chapelle avait un traitement de 120 livres par an sous Louis XII. Le titre de maître de la chapelle était donné au prélat qui avait la direction de la chapelle; les compositeurs n'étaient que les sous-maîtres, bien qu'ils fussent les chefs du corps des musiciens. Les sous-maîtres de musique recevaient un traitement de 600 livres ou de 300 livres, selon leur rang d'ancienneté. Claude de Sermisy, Louis Aurant, furent remplacés par Hilaire Rousseau et Guillaume Bélin, sous le règne de Henri II. Didier Leschenet, Nicolas Milot, et plus tard Ducauroy et Garnier, furent sous-maîtres du temps de Henri IV; Formé et Picot sous Louis XIII. — Après le mort de Henri III, arrivée le premier août 1589, Henri IV rétablit la chapelle-musique, dont les exercices avaient été souvent interrompus, et voulut qu'elle chantât *tous les jours* une messe en musique pour la conservation et la conversion de sa majesté.—Ducauroy, que ses contemporains appelaient le prince des musiciens, quoiqu'il fût moins habile que plusieurs de ses prédécesseurs, avait commencé à diriger la musique des rois de France sous Charles IX; il continua ses fonctions sous Henri III et Henri IV, jusqu'en 1609, époque de sa mort. Il ne nous reste de ce maître qu'une messe de *requiem* à quatre voix, sans orchestre; ouvrage assez médiocre. La symphonie n'était pas encore en usage pour la musique d'église. On pense généralement que nos anciens noëls étaient des gavottes et des menuets d'un ballet que Ducauroy avait composés pour Charles IX. Quelques auteurs lui attribuent l'air : *Vive Henri IV*, et la jolie romance : *Charmante Gabrielle*. — L'église de l'Oratoire est très-fréquentée par les personnes de la cour. Afin de les y attirer davantage, le père Bourgoin s'avisa d'ajuster les paroles des psaumes et des cantiques sur les airs des chansons, des brunettes, des sarabandes à la mode. Ces vaudevilles obtinrent un succès d'enthousiasme; les amateurs furent si charmés de cette musique d'une espèce nouvelle, qu'ils donnèrent aux oratoriens le nom de pères au beau chant. — Voix-de-ville, c'est ainsi que l'on désignait les petits airs, les chansons populaires. Sous Charles IX parurent les airs de la cour, dont la mélodie et les paroles n'avaient rien de plus distingué que les paroles et la mélodie des voix-de-ville. Les couplets de ces airs de cour font connaître la licence qui régnait alors dans les mœurs et le discours. De voix-de-ville, on a fait par corruption vaudeville. Ce mot ne vient pas, comme plusieurs l'ont prétendu, des chansons du val de Vire, faites par un certain Basselin, chansons que l'on aurait appelées vaux de Vire, et ensuite vaudevilles. Voix-de-ville, telle est la vraie origine, la seule étymologie du mot, que j'ai trouvée dans le recueil d'airs de cour d'Adrian-le-Roy, dédié à la comtesse de Retz, publié à Paris en 1571. — Gantez composa une messe dans le temps que Louis XIII envoyait des secours à Candie. Pour mettre son œuvre à la mode, il chanta son *Kyrie eleison* sur l'air de la chanson *Allons à Candie, allons*, que l'on avait faite à cette occasion, et que tout le monde savait. A Avignon et dans plusieurs villes du midi de la France, on exécute encore pour les fêtes de Noël des psaumes ajustés sur une vingtaine d'airs de noëls. — L'opéra n'était pas encore connu en France, les musiciens n'avaient par conséquent d'autres ressources que l'église et les bals. On chantait dans les salons, mais sans étude; l'exercice de la musique instrumentale n'était point considéré comme un art, mais comme un métier dépendant de la profession de maître à danser, profession très-considérée alors, et qui tenait les gens *jouant des instrumens hauts et bas* sous sa férule.

—Le luth, la viole, le théorbe, le clavecin, étaient les instrumens favoris des amateurs peu nombreux qui cultivaient la musique. Le violon était l'instrument du ménétrier, du maître à danser; les amateurs le repoussaient avec dédain. Les maîtres de chapelle, les chantres, couraient la province pour chercher à se placer. Ils allaient chaque soir demander l'hospitalité chez leurs confrères, les chanoines ou les curés; on appelait *vicarier* cette manière d'aller en voyage.

Le drame lyrique. — Concerts de Baïf. — Mazarin. — L'Opéra italien. — L'Opéra français. — Le mélodrame. — Cambert. — Lulli. — L'orchestre introduit dans l'église.

On avait pourtant représenté un drame lyrique en 1581, le *Ballet comique de la Royne*, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont. Mais ce spectacle, donné au Louvre, et réservé pour la cour, n'apporta aucun changement à la condition des musiciens, bien qu'il manquât un grand progrès pour leur art. Baltazarini, violoniste piémontais fort habile, que le maréchal de Brissac avait envoyé à Catherine de Médicis, fut l'ordonnateur de cette fête musicale et dramatique. Beaulieu et Salomon, maîtres de musique de Henri III, le secondèrent en faisant une partie des airs de danse et des récits à plusieurs voix, dont Lachenaye, aumônier du roi, avait écrit les paroles. — L'ouvrage fut exécuté en partie par des seigneurs et des dames de la cour. La musique en est fort bonne pour le temps. Jusque-là, rien de semblable n'avait été entendu en France, et le *Ballet comique de la Royne* fit l'impression la plus vive, et prépara l'établissement de l'opéra. — Baïf et Ronsard travaillèrent aussi pour cette fête, dont les frais s'élevèrent à plus de douze cent mille écus. Baïf avait vu représenter des opéras à Venise; poète et musicien, il conçut le projet d'introduire ce genre de spectacle en France, et composa à cet effet des drames en vers métriques, tels que ceux des anciens, regardant cette troupe comme plus favorable au chant. Il les mit en musique et commença par les faire entendre dans les concerts qu'il donnait à sa maison du faubourg Saint-Marcel, et que les rois, Charles IX et Henri III, honoraient de leur présence. Baïf, poursuivant toujours son entreprise, aurait fini par établir l'opéra à Paris, si les guerres civiles qui désolèrent la France n'avaient mis un terme aux plaisirs de la cour. — « Celui que j'ai trouvé en ce pays le plus agréable en musique, c'est Veillot, maître de Notre-Dame; et celui que j'ai trouvé le plus grave en la science, c'est Péchon, maître de Saint-Germain. Mais Hautcousteaux, maître de la Sainte-Chapelle, fait parfaitement tous les deux. » Tels sont les renseignemens que donne Gantez sur quelques compositeurs du temps de Louis XIII. Il cite encore Frémat, Cosset et Gobert. Le père Mersenne fait un éloge pompeux de Jacques Mauduit, leur contemporain. Ce Mauduit était luthiste habile, digne successeur de Jacques et de Charles Edington, Écossais, qui s'était fait un nom à Paris en jouant de cet instrument. Julien Perrichon était leur rival. Les deux Gauthier, Hémon et Blancrocher se distinguèrent sous le règne de Louis XIII comme des luthistes excellens. Hotteman et Laridelle jouaient très-bien de la viole, ils eurent pour successeurs Desmarets, Sainte-Colombe, Du Buisson. — Un orchestre de vingt-quatre violons, tailles de violon et violon-loncelles, existait à la cour dès le temps de Henri IV. Il paraît que Beauchamp, violoniste de la chambre de Louis XIII, était un artiste de mérite. Ses compagnons n'étaient pas forts; les airs qu'ils exécutaient sont dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, et prouvent que ces musiciens auraient eu beaucoup à faire pour atteindre le degré d'habileté des Italiens et des Allemands de cette époque. — Les trois frères Couperin, Louis, François et Charles, furent de très-habiles organistes pour leur temps. Louis fut celui qui montra le plus d'imagination. Il mourut en 1665, laissant trois suites de pièces de clavecin, où l'on trouve des choses qui seraient encore regardées comme bien écrites. Monard et Richard se firent remarquer ensuite. Le clavecin prit une grande faveur au commencement du dix-septième siècle: on le préférait à tout autre instrument. Thomas Champion et son fils Jacques Champion obtinrent des succès très-flatteurs; Champion de Chambonnières, leur fils et petit-fils, les surpassa de beaucoup. Nous avons de lui quelques pièces qui attestent son talent. — Enfin, en 1645, le cardinal Mazarin fit jouer, devant Louis XIV et la reine sa mère, une comédie lyrique, intitulée : la *Festa teatrale della Finta pazza*, de Giulio Strozzi. *La Finta pazza* et l'*Orfeo*, de Zarlino, qui parut deux ans plus tard, furent représentés par une troupe d'acteurs et de musiciens venus d'Italie par les ordres du

cardinal. Le succès de l'*Orfeo* donna l'idée de composer des opéras français. L'abbé Perrin écrivit une pastorale dont Cambert fit la musique, et que l'on applaudit à Issy, près de Vaugirard, où l'on en fit l'essai dans la maison de M. de La Haie. Succès d'enthousiasme, le nouvel opéra fut représenté plusieurs fois à Vincennes devant le roi. Perrin et Cambert s'occupèrent sur-le-champ de la composition d'*Ariane*. Une autre compagnie italienne représenta *Ercole amante* aux Tuileries, dont le théâtre avait été perfectionné par Vigarani de Modène, très-habile machiniste. Mais on avait pris goût aux paroles françaises, l'esprit national s'en mêla, et l'œuvre de Cambert fut généralement préférée. — *La Toison d'or*, mélodrame à grand spectacle, est mis en scène à Neubourg, château du marquis de Sourdéac, en Normandie, avec une grande pompe. — *Ariane* était terminée; on avait commencé à la répéter, quand la mort du cardinal en suspendit l'exécution. Perrin sollicite et obtient, en 1669, des lettres-patentes pour établir des académies de musique, où l'on chanterait en public des pièces de théâtre. Il s'associe Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, Champeron est son bailleur de fonds. On fait une levée des musiciens les plus distingués du midi de la France, on a recours aux chanteurs des cathédrales pour former une troupe nouvelle, que l'on exerce à l'hôtel de Nevers, tandis que l'on transforme en salle de spectacle le jeu de paume de la rue Mazarine. C'est là que parut *Pomone*, le premier opéra français qui ait été représenté en public. Les paroles étaient de Perrin, la musique de Cambert, les ballets de Beauchamp. Mademoiselle de Castilly, Beaumavielle et Rossignol, y remplirent les principaux rôles. *Pomone* fut représenté pendant huit mois avec un succès qui ne se démentit point, et Perrin en retira pour sa part trente mille livres. C'était une belle faveur de la fortune : malheureusement ce fut la dernière. Le marquis de Sourdéac, sous prétexte des avances qu'il avait faites, s'empare du théâtre, quitte Perrin pour Gilbert, qui lui donne une autre pastorale dont Lulli fait la musique. Ce fut le début de cet illustre musicien. Comme il avait autant d'esprit que de talent, il profita de la division qui régnait entre ses associés, et obtint, par le crédit de madame de Montespan, que Perrin lui cédât son privilége. Une fois maître, Lulli congédia Gilbert, laissa Sourdéac et ses associés, en prit de nouveaux, quitta leur théâtre, en fit élever un au jeu de paume de la rue de Vaugirard, où l'on joua les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, en 1672. Cette pièce était de Quinault. Molière étant mort en 1673, et pendant les répétitions de *Cadmus*, le roi donna à Lulli la salle du Palais-Royal, où l'Opéra est resté jusqu'en 1781. — Lulli était excellent violoniste; il prit beaucoup de peine à former les musiciens de son orchestre; il mit plus de difficultés dans les accompagnemens, à mesure que ses exécutans devinrent plus habiles. On peut le regarder comme le premier qui ait fait usage des instrumens à vent et de percussion; avant lui, le violon avait seul le droit de se faire entendre dans les orchestres. Une autre innovation non moins importante eut lieu en 1681, à la représentation de son opéra, le *Triomphe de l'Amour* : des danseuses parurent sur la scène; des rôles de femmes, dans les ballets, étaient remplis auparavant par des hommes travestis et masqués. — Louis XIV avait sa bande de violons, que l'on appelait *les vingt-quatre*, bien qu'ils fussent vingt-cinq. Quand ils venaient jouer devant le roi, le surintendant battait la mesure, ce qui ne les empêchait pas d'aller tout de travers et d'écorcher les oreilles. Cette musique enragée révolta Lulli, qui s'empressa de former une autre bande; que l'on appela *les petits violons*, quoiqu'ils fussent plus habiles que *les grands*. — Louis XIV était musicien; il travaillait avec ses maîtres de chapelle, leur donnait des conseils, et composait des airs de chant et de danse. Ce prince voulait introduire l'orchestre dans sa chapelle; Robert et Dumont, qui la dirigeaient comme maîtres de musique, s'y opposaient, attendu que les décisions du concile de Trente condamnaient cette innovation. Lulli ne montra pas les mêmes scrupules de conscience; il était surintendant de la musique de la chambre, et n'avait rien à ordonner aux membres de la chapelle, il résolut pourtant de faire ce que Louis XIV désirait. Un *Te Deum* à grand chœur et symphonie est écrit par ce maître, qui sut le produire avec éclat au baptême de son fils à Fontainebleau. Le roi et la reine tinrent cet enfant sur les fonts; Lulli, qui avait amené les chanteurs et les symphonistes de la chambre, témoigna sa vive reconnaissance en faisant exécuter son *Te Deum*. Cette nouveauté surprit agréablement l'auguste assemblée; le roi surtout en fut si content qu'il ne

voulut plus entendre d'autre *Te Deum* que celui du surintendant. Depuis lors, un orchestre complet fut adjoint aux chanteurs de la chapelle, qui n'étaient accompagnés que par l'orgue avant le coup d'état fait par Lulli. — Seize opéras furent donnés par ce maître à l'Académie-Royale qu'il dirigeait; il écrivit la musique de vingt-cinq ballets et plusieurs œuvres de musique sacrée. Lulli termina sa carrière, en 1686, par *Armide*, qui fut regardé comme son chef-d'œuvre. Mademoiselle Le Rochois joua et chanta le rôle d'Armide avec une grande supériorité de talent.

Successeurs de Lulli. — Rameau. — L'Opéra italien à Paris. — L'Opéra-Comique. — Duni, Philidor, Monsigny. — Grétry. — Gluck, Piccini. — Révolution musicale. — Sacchini. — Dalayrac.

Colasse, Teobaldo, Marin-Marais, Chapentier, Desmarets, Gervais, Destouches, mademoiselle de la Guerre, Bouvard, Bertin, Struck, plus connu sous le nom de Batistin; Salomon, Bourgeois, Matho, Colin de Blamont, Aubert, Campra, François Rebel, Quinault, acteur de la Comédie-Française; de Villeneuve, Royer, Lalande, que sa musique d'église avait illustré; Montéclair, qui le premier joua de la contre-basse à l'orchestre de l'Opéra, en 1700; Mouret d'Avignon, travaillèrent pour l'Académie-Royale de musique, et se partagèrent la succession de Lulli. Tant que ce maître vécut, aucun autre musicien n'avait pu écrire la moindre chose pour le théâtre privilégié. Campra mérite d'être distingué parmi tous ces compositeurs. — Gautier obtint de Lulli l'autorisation d'ouvrir à Marseille une académie royale de musique; elle débuta dans cette ville, le 18 janvier 1685, par le *Triomphe de la paix*, opéra dont le susdit Gauthier avait fait la musique. — Le réglement fait et arrêté par le roi, le 11 janvier 1713, fixe les dépenses du personnel de l'Opéra à 67,050 livres par an. Duménil, Muraire, ténors; Dun, Thévenard, basses; mesdemoiselles Maupin, Journet, Autier, tiennent les premiers emplois du chant avec éclat. Mesdemoiselles Le Maure, Pélissier, Petit-Pas, viennent ensuite et brillent en même temps que Chassé, Jéliotte, basse et ténor d'un très-grand mérite. — *Issé*, *Amadis*, *l'Europe galante*, *Hésione*, *Jephté*, *les Élémens*, et une infinité d'autres productions, oubliées aujourd'hui, occupent la scène jusqu'à la venue de Rameau, qui débute, en 1733, par *Hippolyte et Aricie*. Ses compositions excitent des troubles violens dans le monde musical; ses succès sont contestés, et le parti de Lulli lui dispute long-temps le terrain. Rameau donne ensuite *Castor et Pollux*, *Dardanus*, etc., qui lui assurent la victoire: comme Lulli, il régna en souverain sur la scène française. Mondonville, Rebel, Francœur, Mouret, Berton, etc., ses contemporains, ont laissé peu de souvenirs, et parmi les patriarches de l'Opéra français, Lulli et Rameau sont les seuls dont les noms aient conservé leur célébrité. — Une guerre musicale s'était élevée entre les partisans de Lulli et ceux de Rameau; de nouveaux combats furent livrés entre ces deux camps réunis et un tiers parti, qui prit fait et cause pour des chanteurs italiens qui donnèrent des représentations sur le théâtre de l'Opéra en 1752. Ces Italiens, que l'on appela les bouffons, parce qu'ils n'exécutaient que l'*opera buffa*, firent entendre *la Serva padrona*, de Pergolèse; *i Viaggiatori*, de Leo; *il Paratagio*, de Jomelli, et dix autres opéras des meilleurs maîtres de leur école. La musique italienne fut accueillie avec enthousiasme; le coin du roi, le coin de la reine, se livrèrent de cruelles escarmouches en quolibets, en sarcasmes, lancés contre l'une et l'autre musique. Chaque parti se rassemblait tous les soirs sous la loge du roi, sous la loge de la reine, pour applaudir ou dénigrer les productions qu'il affectionnait ou qu'il méprisait. Rameau triomphe une seconde fois; les bouffons reçoivent leur congé, et partent en 1754, après dix-huit mois de séjour. Mais le coup était porté: les palmes d'une victoire décisive ne purent sauver la psalmodie française de l'atteinte qu'elle venait de recevoir. Les amateurs de la belle musique, les gens de goût qui avaient entendu Galuppi, Leo, Pergolèse, Jomelli, en conservaient le délicieux souvenir. J.-J. Rousseau, Grimm, étaient à la tête du parti buffoniste, et leurs écrits mordans, spirituels, battaient en ruines l'empire de Lulli, de Rameau. C'est alors que Rousseau publia sa *Lettre sur la musique française*, lettre qui resta sans réponse, malgré les centaines de brochures écrites pour la réfuter. — La vieille psalmodie s'était retranchée dans son fort et tenait bon sur le théâtre de l'Opéra; la mélodie italienne se réfugia chez le gai Vaudeville. Baurans traduisit la *Serva padrona*, qui devint la *Servante maîtresse*, et fit fureur à la Comédie-Italienne. Madame Favart et Rochard redirent aux Parisiens enchantés les accens

de Pergolèse, que l'on avait ingénieusement naturalisés en France. Telle fut l'origine du théâtre de l'Opéra-Comique, ou bien tel fut l'événement qui causa la réforme de ce théâtre, et lui fit prendre sa direction vers la musique. — En 1757, Duni commence à travailler pour l'Opéra-Comique; Philidor et Monsigny le suivent de près. Les ouvrages joués auparavant sur ce théâtre n'étaient que des vaudevilles. Duni, formé aux écoles d'Italie, eut d'abord de grands succès; mais ses rivaux, Philidor et Monsigny l'emportèrent bientôt sur lui. *Le Roi et le Fermier*, *les Chasseurs et la Laitière*, *le Sorcier*, avaient déjà paru en 1764. — Rodolphe, Gossec, donnèrent aussi des opéras qui ont disparu; les noms de ces musiciens seraient restés dans l'oubli comme ceux de leurs nombreux contemporains, si de belles compositions religieuses et des ouvrages classiques estimés ne les avaient rendus célèbres. Rodolphe est le premier qui, chez nous, ait joué du cor avec habileté; c'est lui qui apporta de l'Allemagne en France l'art de faire parler et moduler cet instrument sur tous les degrés de la gamme. Gossec fit faire de grands pas au style instrumental, et fit un heureux emploi des instrumens de cuivre et des clarinettes. — Philidor et Monsigny, prenant les opéras italiens pour modèles, cherchèrent à introduire le nouveau genre à l'Académie-Royale; mais *Ernelinde* et *Aline*, malgré leur succès, ne firent pas une grande sensation. Le préjugé, dès long-temps enraciné, ne perdit rien de sa force. Les sectateurs de Rameau accordaient que la petite musique italienne convenait parfaitement à l'opéra bouffon, et ne pouvait exprimer les sentimens tragiques. — En 1768, Grétry commence sa carrière par le *Huron*, opéra médiocre, qui faisait espérer un grand talent. Il établit sa réputation l'année suivante par *Lucile* et *le Tableau parlant*, compositions originales et d'un caractère tout-à-fait opposé. Monsigny avait déjà donné le *Déserteur*. *La bonne Fille*, de Piccini, traduite de l'italien; *Zémire et Azor*, de Grétry, signalent l'année 1771. Parmi les ouvrages représentés jusqu'en 1776, on remarque l'*Ami de la maison*, la *Rosière*, de Grétry, et la *Bataille d'Ivry*, de Martini. — L'Opéra-Comique suivait le cours de ses triomphes, et pourtant la psalmodie, les cris, les hurlemens étaient encore, à l'Opéra, le chant dramatique par excellence. L'esprit national le soutenait, et tel se croyait obligé, comme bon Français, de défendre la musique française. Lorsque l'aveuglement et l'incrédulité sont poussés à ce point, il faut un coup de tonnerre pour déchirer le voile, ou l'épée d'Alexandre pour trancher le nœud qu'on ne saurait délier. Gluck parut, et cette révolution fut faite. En 1774, son *Iphigénie en Aulide* excita un enthousiasme qu'il serait impossible de décrire. Il créa la musique dramatique en France, et marqua son début par un admirable chef-d'œuvre. Tel que le grand Corneille, il éclipsa tous ses rivaux, dont le plus illustre ne pouvait pas même lui être comparé. *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, avaient banni du Théâtre-Français les œuvres informes de Mairet et de Duryer. *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, suivant de près *Iphigénie en Aulide*, s'emparèrent de la scène; et Gluck, après tant de triomphes, obtint le sceptre du royaume des enchantemens. Le parti de Rameau, que tant d'attaques avaient affaibli, battait en retraite, et n'opposait à ses adversaires que *Dardanus* et *Castor*, que l'on souffrait encore par un reste de respect pour la vieille idole. Le dernier soupir des partisans de Rameau était à peine exhalé, que Gluck eut à combattre un nouveau rival plus redoutable et plus digne de lui. Piccini, dont le nom était déjà fameux, vint débuter à notre Académie Royale de musique en 1778, par l'opéra de *Roland*. Le feu qui couvait sous la cendre se ralluma et produisit bientôt le plus violent incendie. Nouvelle guerre musicale entre les gluckistes et les piccinistes. Après avoir entendu successivement *Roland*, *Atys* de Piccini, *Orphée*, *Alceste* de Gluck, que chacun jugeait à sa manière et selon l'esprit qui l'animait, *Iphigénie en Tauride* présenta un combat décisif, où les deux champions se mesurèrent corps à corps en traitant le même sujet. On représenta les deux ouvrages, et celui de Gluck obtint une telle préférence qu'il ne resta plus de doute sur la victoire. Il est juste de dire que le livret confié à Piccini était détestable, et par conséquent inférieur à celui que Guillard avait donné à Gluck. Ce maître écrivit encore : *Écho et Narcisse*, *l'Arbre enchanté*, *Cythère assiégée*, en 1779. Piccini fit paraître, en 1783, le bel opéra de *Didon*, son chef-d'œuvre, qui fut suivi de *Diane et Endymion*, et de *Pénélope*. Maintenant que les passions sont éteintes, que les grands maîtres ont invariablement fixé l'opinion

sur ces deux illustres rivaux, et que tous les amateurs leur rendent le tribut d'admiration le mieux mérité, il serait aussi absurde de refuser la mélodie à l'auteur d'*Armide* que la force et le coloris au chantre d'*Atys* et de *Didon*. Piccini est un des plus habiles compositeurs que l'Italie ait produits; et, pour être inférieur à Gluck, il n'en est pas moins un colosse.—Sacchini, qu'une brillante réputation avait précédé, (on connaissait déjà la musique de *la Colonie*, traduction de *l'Isola d'amore*,) composa les opéras de *Renaud*, *Chimène* et *Dardanus*, et mourut sans avoir entendu son chef-d'œuvre, *OEdipe à Colone*, qui parut en 1787. Rey, chef d'orchestre de l'Académie-Royale, termina la musique du troisième acte d'*Evélina*, autre ouvrage posthume de Sacchini : cet opéra parut l'année suivante. *Thésée*, de Gossec, *Électre*, de Lemoine, avaient été applaudis en 1782. Deux ans après, Saliéri enrichit notre répertoire de l'opéra des *Danaïdes* et de celui de *Tarare*, joué en 178-. *Les Horaces* et *l'Antre de Trophonius*, du même auteur, ne restèrent point au théâtre : ami et disciple de Gluck, on retrouve en lui la manière de ce grand maître. Une troupe de chanteurs italiens, appelée par le directeur de l'Opéra Devismes, débuta en 1784, et fit connaître les ouvrages de Paësiello, de Sacchini, de Piccini, d'Anfossi, etc. Elle donnait ses représentations sur le théâtre de l'Académie-Royale, alternativement avec les acteurs français. Cette société chantante fit peu de sensation; elle était composée de sujets médiocres. — Grétry, qui avait fait quelques essais malheureux dans le genre sérieux, réussit complètement avec *la Caravane*, et fait applaudir *Colinette à la cour*, *Panurge*, à l'Académie-Royale de musique. — L'Opéra-Comique fait de nouveaux progrès : *la Fausse Magie*, *la belle Arsène*, *la Colonie*, paraissent en 1775. Grétry ajoute encore à sa réputation par *l'Amant jaloux* et *l'Épreuve villageoise*; il arrive enfin au plus haut point de sa gloire par son opéra de *Richard-Cœur-de-Lion*. Monsigny termine sa carrière par *Félix*, en 1785. Dalayrac débute par *l'Éclipse totale*, en 1782, et donne ensuite plusieurs opéras. Ce n'est qu'en 1787, après la représentation de *la Dot* et d'*Azémia*, que l'on peut apprécier son talent. Je ne parlerai pas de tous les ouvrages joués avant cette époque, et parmi lesquels on distingue *la Mélomanie*, de Champein, *le Droit du Seigneur*, de Martini, *Blaise et Babet*, de Dezèdes.

(*La suite au prochain numéro.*)

CATIL-BLAZE.

ÉDUCATION MUSICALE.

INSTITUTION DES JEUNES AVEUGLES.

(Suite et fin.)

Que ceux qui n'aiment point la musique aillent visiter les maisons des pauvres, des orphelins et des jeunes aveugles. Si les jouissances du monde, si la musique des théâtres, des concerts, des bals et des banquets n'ont pu les convaincre de l'utilité de cet art précieux, de ce qu'il renferme de charme et de consolation, ils comprendront du moins, en écoutant ces chœurs d'enfans si frais et si purs, ce que doit être la musique pour celui qui souffre, pour celui qui n'a trouvé, à son berceau, d'autre mère, d'autre nourrice que la privation et la misère. Tel est le sentiment dont a pu se pénétrer le nombreux auditoire qui assistait, le 27 avril, au concert de l'Institution des jeunes aveugles.

C'était un aspect touchant que celui de cet orchestre de trente musiciens privés de la lumière; déjà je m'étais résigné à faire preuve de grande indulgence, surtout en ce qui concernait l'exécution musicale; car diriger vers un seul but, animer comme d'une même pensée tant d'individus n'ayant d'autre guide que la mémoire, cela me semblait d'une immense difficulté. A un léger signal que donna le chef d'orchestre sur la contrebasse se fit entendre le premier coup d'archet avec un ensemble vraiment admirable. Les traits principaux de la composition ont été rendus avec clarté et précision; exécution brillante dans les solos, aplomb et assurance dans les ensembles. Si les yeux étaient éteints, l'esprit n'en paraissait voir que plus clair. Rien ne manquait, ni dans l'ouverture de Winter, ni dans un *andante* d'Haydn, ni même, qui le croirait, dans la symphonie héroïque de Beethoven. Cette symphonie de Beethoven, naguère la terreur du Conservatoire, cette grande page que tant d'orchestres encore regardent comme indéchiffrable; qui, à l'Opéra-Comique, se traduirait en un charivari infernal, comme une nuit du premier mai au

sabbat; cette symphonie, dis je, a été rendue par trente aveugles avec une clarté, une précision, vraiment inexplicables. Il faut la connaître cette œuvre colossale pour apprécier dignement un si prodigieux résultat, pour comprendre jusqu'à quel degré l'homme peut pousser la patience ou le perfectionnement de la mémoire, sinon l'un et l'autre à la fois.

Ce qu'il y avait surtout de remarquable, c'est que, dans tous les morceaux, chaque partie de l'orchestre avait compris sa tâche et la remplissait avec talent et goût; chaque instrument savait, selon l'indication, se faire entendre comme partie principale, ou se perdre dans l'ensemble comme partie subordonnée du chœur instrumental; tantôt donnant la mélodie comme solo, tantôt l'accompagnement. Dans le premier cas, saisissant profondément le caractère qu'il avait à exprimer; dans le second, faisant preuve d'une complète abnégation, et contribuant ainsi à faire ressortir davantage encore les parties principales. C'est ce qui m'a principalement frappé dans des variations pour flûte et clarinette, qui ont fait le plus grand honneur à M. Desjardins, sur le premier de ces instrumens, et à M. Grosjean sur le second. Outre que l'exécution de ces deux jeunes artistes aveugles était pleine de grace et de goût, ils étaient accompagnés par l'orchestre avec une modestie rare, une soumission que faisait ressortir l'énergie employée dans les ensembles du refrain.

M. Hayter, aveugle comme tous ses jeunes compagnons d'infortune, a exécuté un concerto de piano, de Cramer, avec non moins de verve et de fraîcheur, de précision et d'assurance.

Enfin, j'ai admiré dans cette réunion ce qui est très-rare quand il est question de musiciens d'orchestre, un parfait entendement et un profond sentiment musical. Dans les six morceaux joués, dont trois étaient d'une grande importance, chaque exécutant a trouvé l'occasion d'en faire preuve à son tour, depuis le premier violon jusqu'aux tymbales. Je puis même dire que ces tymbales, du reste très-pauvres, sont, celles du Conservatoire exceptées, les premières bien accordées que j'aie entendues en France. L'Opéra-Italien et l'Opéra-Comique, qui semblent n'avoir donné à cet instrument d'autre mission que celle de faire du bruit, devraient bien aller chez les jeunes aveugles apprendre quel rôle important peuvent jouer dans un orchestre des tymbales bien dirigées; combien de lumière ou d'ombre elles sont appelées à jeter sur un tableau musical. Ce n'est pas en vain que les grands compositeurs apportent tant de soins dans les parties qu'ils écrivent pour ces instrumens, ce n'est pas en vain que les bons chefs d'orchestre les surveillent d'un œil si attentif.

Mais dans l'institution des jeunes aveugles, le domaine de la musique ne se borne pas seulement à l'exécution instrumentale : l'on y a trouvé un temple digne de servir de modèle à un grand nombre d'autres institutions musicales; et, chose incroyable, outre des artistes, des virtuoses comme exécutans, on y forme aussi des compositeurs. Les solos joués dans le cours de la séance avaient été composés par un des élèves. Ignorant que ce fût l'œuvre d'un aveugle, j'avais déjà remarqué un ordre de disposition, une clarté de pensée, une conception, supérieurs de beaucoup à ce que l'on rencontre dans le plus grand nombre des thèmes variés; j'avais déjà fait cette observation, que M. Gauthier devait avoir fait une étude profonde de la composition, qu'il s'était nourri de bons modèles, et formé d'après les ouvrages des classiques.

On se demande, lorsqu'on est témoin de tant de merveilles, comment un aveugle peut apprendre la musique; comment il peut exécuter ce qui n'est représenté que par des chiffres, dont la vue lui est jamais dérobée; comment enfin il peut acquérir la connaissance de l'innombrable série des règles de la composition, appliquée à des exemples plus innombrables encore? Je me faisais en effet toutes ces questions à moi-même, sans parvenir à les résoudre; car le chemin parcouru par l'aveugle doit être tout autre que celui que nous avons suivi à travers le labyrinthe des règles de l'harmonie et du contrepoint. Sans l'œil, selon nous, pas de moyen pour arriver, il nous faut l'œil pour pouvoir diriger les différentes parties sur notre papier réglé, surtout lorsqu'il s'agit de faire marcher de front des voix indépendantes l'une de l'autre, comme cela arrive dans les compositions du simple et du double contrepoint, dans la fugue et le canon. Otez la lumière au ver luisant, vous lui ôtez la vie; enlevez-nous la lumière, et toute notre science périra; elle périra, non pas en nous, mais pour le monde: il n'est point

de Mozart ni de Beethoven qui puisse résister à ce coup fatal.

Mais il est un autre sens dont nous pouvons supporter la perte, et qui est le bâton indispensable de l'aveugle dans son pélérinage d'artiste : ce sens, c'est l'ouïe.

Le compositeur, je ne parle pas de celui qui a besoin d'un piano pour composer, peut, au milieu de ses travaux, perdre le sens de l'ouïe sans que pour cela il y ait une note de perdue pour les œuvres futures. Son oreille morte, avec elle meurt sans doute le monde des sons, le monde musical, mais il lui reste son œil pour guide, et, avec le secours de cet organe, il peut écrire tout ce que lui dicte son imagination; d'autres, plus heureux, entendront avec délices ce que lui, entouré d'un silence éternel, et comme assis au milieu du royaume des morts, n'a pu que sentir et deviner. Tel fut le sort de Beethoven, tel aurait été celui d'Haydn, de Mozart, si le même accident était venu les surprendre au milieu de leurs compositions.

Le seul talisman qui, sur cette route encombrée d'obstacles et de difficultés, serve de guide à l'aveugle, c'est la mémoire; la mémoire perfectionnée par un isolement, un recueillement continuel, voilà la clé de cette science' que nous admirons, qui est une énigme pour nous. L'aveugle apprend les notes comme il apprend à lire : avec les doigts. Ce qui pour nous est du noir sur du blanc, pour lui est relief. Le mécanisme d'un instrument est moins difficile à connaître; c'est l'affaire des sens : c'est une chose toute matérielle. Pour l'exécution d'un morceau d'ensemble, chacun apprend sa partie séparément; on la lui joue, on la lui solfie, un passage après l'autre, et après quelques répétitions, tout est su d'un bout à l'autre. Jusque-là rien de difficile à comprendre; mais la composition! voilà ce qui nous frappe, ce qui passe notre intelligence.

« J'ai appris la composition, me disait M. Gauthier, en apprenant par cœur le traité d'harmonie de Catel, mot pour mot, note pour note; après avoir bien étudié les règles, ainsi que les exemples dont elles étaient accompagnées, j'ai appris de la même manière le traité d'harmonie de Reicha. »

Ayant ainsi parcouru tout le domaine de l'harmonie et du contrepoint, avec un zèle infatigable, écrit lui-même de nombreux exercices, et étudié ce que l'art musical possède de plus précieux, les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, il s'occupa de l'instrumentation, et parvint enfin à dicter ses pensées avec ordre et clarté à tout un orchestre, comme nous venions de l'entendre pour différens morceaux.

Les concerts du Conservatoire auxquels ont été admis les élèves, achèveront de remplir leur pensée musicale, et de la remplir de chefs-d'œuvre sous le rapport de la composition, comme sous celui de l'xécution. Ainsi leur est révélé, en musique, ce beau idéal qui sert de point de mire à leurs fatigantes études et à leur patience angélique.

J'ai cependant été frappé, dans ces établissemens, d'une chose que je ne saurais passer sous silence : l'absence totale de chant. Il y a, m'a-t-on dit, une jeune aveugle qui chante les airs de l'opéra et de l'opéra italien; malheureusement elle était malade, et cette circonstance rendit forcément le concert purement instrumental. Toutefois chanter des airs d'opéra n'est pas ce que j'appelle chanter dans une maison d'aveugles, et ce n'est pas non plus à une seule voix que doit se borner l'enseignement du chant. Je suis vraiment surpris que dans un établissement où l'on semble avoir si bien compris l'influence de la musique, où l'on s'en occupe si sérieusement, on n'ait pas encore senti que le chant doit être la base de toute éducation musicale, que tout élève, à quelque instrument qu'on le destine, doit commencer par apprendre à chanter. Et ce ne sont pas les airs italiens que nous voudrions entendre dans une telle maison, nous avons une bien plus haute idée du chant; mais des morceaux chantés en chœur, des hymnes, des cantiques de Haydn, des motets de Schicht, Naumann, Mozart et autres grands maîtres. Si vous pouviez entendre les élèves de la maison des aveugles à Dresde, lorsqu'on les invite aux jours de grandes fêtes, pour chanter ces messes, ces cantiques et ces motets, vous n'hésiteriez pas un instant à ouvrir des cours de chant et à former promptement des chœurs semblables à ceux des aveugles de la Saxe.

Que l'on entende une fois les habitans des maisons d'orphelins et d'aveugles, se livrer à ces impressions si pures, si innocentes que le chant seul est susceptible de faire naître, que l'on étudie quelle influence profonde est exercée par le chant, comme les leçons

de morale, lorsqu'elles sont chantées, se gravent avec bien plus d'efficacité dans le cœur, et l'on comprendra difficilement alors comment il peut exister des maisons établies pour l'éducation de la jeunesse, surtout de la jeunesse abandonnée comme celle des pauvres, des orphelins, des aveugles, où le chant ne soit pas une partie spéciale, une partie essentielle de cette éducation.

Le chant est un don de la nature, il est inné chez l'homme; point de peuple sauvage qui ne chante; pas d'enfant qui ne cherche à fredonner les airs de sa nourrice, avant même d'avoir appris à parler; le chant devrait donc occuper une place principale dans les *salles d'asiles*. Il y a un chant pour chaque âge; dans cette circonstance, ce serait le chant de mémoire, celui qu'on apprend sans connaissance aucune des notes, que transmet une simple tradition orale. Déjà dans plusieurs de ces établissemens la mission a été comprise; c'est en chantant que les enfans récitent leur petite prière, en chantant qu'ils apprennent l'*a b c* et leurs autres leçons.

Dans le même but et pour les mêmes motifs, les jeunes détenus, en Allemagne, outre la lecture, l'écriture et le calcul, apprennent encore le chant; partout où il se trouve une maison de pauvres, ils y sont admis sans aucune distinction, et prennent leur part des leçons, du travail et des recréations; fêtes domestiques, fêtes publiques, jours de sortie existent pour eux comme pour les autres. La loi est de fer, mais l'humanité intervient, et la maison de détention devient une maison d'amélioration et d'éducation. Il arrive souvent que des enfans pervers, qui ont été séduits ou réellement corrompus, sortent de ces établissemens, bien élevés et façonnés aux exercices du corps et de l'esprit. J'ajouterai encore que, lorque le temps de leur détention s'est écoulé, on ne les abandonne pas sur le seuil de la maison, en les livrant sans ressources et sans guide à la société; mais on les place avec un soin scrupuleux, selon leur capacité, dans des familles où leur éducation puisse continuer et achever son développement.

Je ne puis mieux terminer que par la parole du grand législateur lorsqu'il eut raconté la parabole du Samaritain : *allez et faites de même*; la génération qui vous suivra comptera moins de malheureux, moins d'hommes corrompus, et elle bénira vos cendres.

Joseph Mainzer.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE MUSICALE.

Depuis ma lettre du 11 février, dans laquelle je vous rendais compte de la première fête musicale donnée à La Haye, par la société établie en Hollande, pour encourager les compositeurs hollandais et la musique sous tous les rapports, je n'ai eu aucun fait nouveau concernant cette société à vous signaler. Mais aujourd'hui une seconde fête semblable, qui a eu lieu le mois dernier à Amsterdam, m'engage à vous en faire la description, en vous priant de vouloir bien l'accueillir dans vos colonnes.

Les directeurs de la société ayant décidé que cette seconde solennité musicale serait célébrée à Amsterdam, comme la première à La Haye, elle y a eu lieu les soirées du 21 et 22 avril dernier, dans l'église luthérienne, local vaste et superbe. La direction de l'orchestre était confiée à M. S. B. Van Bree, qui s'en est acquitté d'une manière au-dessus de tout éloge.—Les chœurs étaient composés de 274 *amateurs*. L'orchestre comptait 150 musiciens, moitié amateurs, moitié artistes, rassemblés dans différentes villes du royaume, mais principalement à Amsterdam, qui a fourni les deux tiers des chanteurs, l'orchestre entier, à l'exception de huit violons que l'on avait choisis et invités parmi des artistes distingués de la Hollande. Le programme se composait comme il suit :

Première soirée. 1° Ouverture mêlée de chœurs, composée pour l'occasion par J. B. Van. Bree. 2° Psalm mit dem Vater unser P. Nauman. 3° Fragment de la symphonie en ut mineur par F. W. Wilms. 4° Drey Hymnen. (première messe en ut) par Beethoven.

Deuxième soirée. 1° Première symphonie de L. Maurer, 2° *Davide penitente*, de Mozart. 3° Ouverture d'*Obéron* par Weber. 4° *La bataille près de Niewpoort*, cantate nationale, par J. G. Bertelman. 5° Le *chœur final* et *Amen du Messie de Haendel.*

Les solos ont été chantés par Madame Kufferath d'Utrecht et Madame Karels, d'Amsterdam, Mesdames Aarssen et Achenbach, élèves de l'école royale à La Haye; M. Vrugt.— M. J. Van Hove, élève de l'école royale, et par Mrs Bechm d'Amsterdam, et J. Van Der Kundo, de Rotterdam, *amateurs*.

L'orchestre, placé tant bien que mal dans un local choisi pour la circonstance, a produit un effet merveilleux, et l'exécution vocale et instrumentale n'a laissé rien à désirer. Quelques témoins, juges compétens, ayant l'habitude d'entendre les meilleurs orchestres de l'Europe, ont déclaré, qu'après celui du Conservatoire, on ne pouvait entendre un ensemble plus parfait dans aucune autre partie du monde. On ne s'imagine pas le zèle qu'ont montré les exécutans : chœurs, orchestres amateurs ou artistes, c'était à qui ferait preuve de plus de dévouement

pendant les répétitions préparatoires qui ont été nombreuses. Les dames de la haute société se liaient avec les demoiselles de la bourgeoisie. Le rang, l'étiquette, l'esprit de coquetterie, on en avait perdu le souvenir. L'aristocratie des talens présidait; toute autre supériorité était méconnue. Les solos ont été bien exécutés : Madame Kufferath est une chanteuse consciencieuse; elle excelle surtout dans le style d'église. M. Vrugt a prouvé qu'il sait aborder toutes les difficultés, et préserver toutefois le caractère de la musique qu'il chante. Le morceau composé par M. Bertelman a été reçu avec acclamation. Cette partition, quoique écrite dans le genre du jour, s'est bien soutenue contre la concurrence de tant de morceaux classiques et sévères qui l'ont précédée et suivie. Le roi qui, avec la famille royale, a honoré les deux soirées de sa présence, a daigné décerner une médaille en or à M. Van Bree, chef d'orchestre à la fête. Les dames des chœurs lui ont offert une montre de prix; les hommes une tabatière d'or, en témoignage de leur satisfaction. L'auditoire, composé de 2600 à 3000 personnes, toutes membres de la société et les dames de leurs familles, a écouté avec une attention religieuse et avec le plus vif intérêt. La présence des augustes personnages, contenait à peine l'enthousiasme à la fin des morceaux. On doit des remerciemens à M. J. L. Van Swinder, secrétaire de la société, qui a été seul chargé de l'organisation de cette fête. La tâche est rude, que d'avoir affaire à près de 500 personnes, dont les idées et les prétentions varient. M. Van Swinder a su les mettre d'accord, et, grace à ses soins, la bonne intelligence n'a pas été troublée un seul instant. C'est à lui qu'on est redevable de l'éclatant succès de cette solennité musicale, dont on conservera longtemps le souvenir.

R

REVUE CRITIQUE.

DANTAN,

Charge musicale par mademoiselle Joséphine Pion.

Le jour de la justice est enfin arrivé, la musique a payé sa dette à la sculpture, et, sans nous en douter aucunement, nous avons provoqué ce réglement de compte de puissance à puissance. Il y a quelques mois, en terminant la revue du musée grotesque sérieux de Dantan, considéré seulement sous son rapport musical, nous disions, dans cette même feuille, (voy. le n° 33 de 1835) que, « si ce « n'était déjà fait, la musique devrait bien se cotiser pour « payer le caricaturiste en sa monnaie, et lui adresser « quelque hymne ou quelque canon burlesque avec ac- « compagnement obligé de l'inscription : *à Dantan la* « *musique reconnaissante!* » Ce que nous proposions vient de se faire : notre vœu a été compris, notre idée réalisée. Il s'est trouvé un musicien assez courageux et assez plaisant pour essayer de mouler en doubles croches le portrait du peintre en argile; et, ce qu'il y a de plus étonnant, de plus singulier, c'est que ce musicien est une musicienne!

Oui, messieurs, une femme l'a osé! oui, mesdames, votre sexe a eu ce courage! Un jeune poète, dont la muse était peu faite à ce style, a improvisé le canevas lyrique, sur lequel mademoiselle Joséphine Pion a jeté sa broderie légère et fantastique. La musicienne a fait non une chansonnette, non des couplets, mais une scène, et une scène spirituellement incidentée, à mouvemens variés, imprévus, une scène dans laquelle plusieurs individus d'espèce différente voltigent autour de l'acteur principal. Cet acteur, vous le connaissez!

S'il paraît sur votre passage
Certain personnage,
A l'air modeste et doucereux,
Qui, de côté, braque sur vous ses yeux,
De vos deux mains cachez votre visage :
C'est Dantan!!!...

Par le début, jugez du reste! La scène continue sur ce ton, c'est à dire qu'elle en change souvent, ainsi que d'allure : les ritournelles vives et gracieuses, les récitatifs sérieusement moqueurs interrompent fréquemment les capricieuses mélodies. Vous voyez l'artiste se promenant dans son atelier, en robe de chambre, d'un air de pacha; vous voyez fuir devant lui le diplomate, la danseuse, le dandy, le pair de France, le lord d'Angleterre. Vous les voyez d'autant mieux, que le crayon de Granville a retracé leur déroute et leur effroi dans une réjouissante lithographie, dont le frontispice de l'œuvre est orné. Ah! que tous ces pauvres gens seraient vengés et consolés, s'ils apercevaient Dantan chez lui, s'ils le contemplaient, ainsi que la charge nous le montre, (la charge ne respecte rien!) dans l'extase d'une passion solitaire pour la gamme, que ses doigts poursuivent sans relâche, et presque sans espoir sur les touches du piano!

Bref, la musique est aussi piquante, aussi mordante, et, à tout prendre, aussi innocente que le plâtre l'a été jusqu'ici. Bien chantée, bien jouée, elle aura beaucoup de vogue dans les salons, et le caricaturiste *caricaturé* sera le dernier à s'en plaindre. Le succès d'une plaisanterie popularisera un nom que d'autres succès attendent : l'auteur, mademoiselle Joséphine Pion, possède un beau talent de pianiste et compose de charmantes romances. Paris se félicitera de l'avoir enlevée à la province.

Ed. M.

NOUVELLES.

*** On a commencé à l'Opéra les répétitions de la *Vallée de fleurs*, le ballet nouveau que M. Taglioni a composé pour sa fille, et sur le canevas duquel M. Ad. Adam a, dit-on, brodé une musique vive et légère. La rentrée de la charmante danseuse, que Paris a regretté tout l'hiver, nous est promise pour les premiers jours du mois de juillet, qui ne s'achèvera pas sans nous la montrer dans son nouveau rôle.

*** La seconde représentation de la reprise de l'*Éclair*, donnée à l'Opéra-Comique, au bénéfice de mademoiselle Lemesle, a produit une recette de 4,000 fr.

*** Rossini a reçu le plus brillant accueil à Francfort. Une fête lui a été donnée par les notabilités du sénat, de la bourgeoisie, des arts et du commerce. On lui a chanté des couplets en quatuor sur l'air du comte Ory: « Noble châtelaine.» Nous transcrivons les paroles qui ont accompagné le toast porté en son honneur :

« Célèbre maître!

» Un philosophe de l'antiquité, jeté par la tempête sur un rivage qu'il croyait désert, aperçut bientôt sur le sable des figures de géométrie. Les dieux soient loués! s'écria-t-il; il y a des hommes dans ce pays!

» Vous avez rempli de votre nom l'Italie, l'Angleterre, la France, puis vous avez traversé le Rhin, et vous avez foulé la terre germanique. De tous côtés votre oreille a dû y être frappée par ces savantes harmonies que vous avez enseignées, et vous avez peut-être dit, comme le philosophe : Il y a des hommes dans ce pays.

» Oui; il y a des hommes qui vous admirent, non-seulement dans cette enceinte, mais dans toute l'Allemagne, comme dans tout le monde civilisé.... Il en est peu qui n'aient eu à éprouver cent fois les émotions douces et sublimes que votre talent fait naître, et qui ont ajouté un charme inexprimable à tant de jours de leur existence. Vous avez ainsi acquis des droits, non-seulement à leur admiration, mais à leur reconnaissance. Et son suffrage, pourriez-vous le dédaigner?.... Rossini, c'est la patrie de Mozart et de Beethoven, qui vous honore, vous admire et vous salue!

» Hôte illustre! nous buvons à votre santé et à votre bonheur!

» Très-célèbre maître, nous buvons à votre gloire, à votre immortalité! »

Rossini a trop d'esprit pour en avoir mis beaucoup dans une réponse où le désordre de l'émotion était de politesse et d'étiquette. Il s'est contenté d'ajouter aux remerciemens qu'il a faits de cet accueil : « J'en conserverai toute ma vie la mémoire, mais c'est surtout dans mon cœur que j'en emporte le souvenir. »

*** Les grands talens sont rares; mais il faut convenir qu'à nulle autre époque ils n'ont fait d'aussi abondantes récoltes qu'à présent; c'est peut-être le résultat de leur rareté même. Quoi qu'il en soit, madame Malibran deÉriot, par exemple, reçoit, pour *chacune* de ses représentations au théâtre de Drury-Lane, un prix qui n'avait jamais encore été obtenu par aucun artiste, la somme de 150 livres sterling, c'est-à-dire TROIS MILLE SEPT CENT CINQUANTE FRANCS. Jusqu'à ce jour, la recette d'aucune de ses représentations n'est restée au-dessous de six cents livres sterling (15,000 fr.).

*** Il y a des vocations de famille dans les arts: les Garcia, les Grisi, les Elssler, joignons-y encore les Brambilla. Nous avons entendu au Théâtre-Italien une signora Marietta de ce nom; une autre du même nom, mademoiselle Annette, a débuté à l'Opéra; et enfin nous apprenons que Barcelonne est dans l'enthousiasme par suite de l'apparition que vient d'y faire leur sœur, mademoiselle Thérèse, qui a fait valoir par son talent un opéra malheureux presque partout ailleurs, la *Nina pazza per amore*, de Coppola. Une cantatrice qui fait réussir les opéras tombés! sujet précieux! Quel dommage qu'elle ne chante que l'italien!

*** Le monde musical s'entretient des concerts charmans qui ont lieu à Fontainebleau, tantôt chez madame Mainvielle Fodor, tantôt chez le colonel Braque; le général Pépé y tient le piano. On y exécute des airs et des morceaux d'ensemble, avec une perfection bien rare au théâtre, avec ce brillant que les artistes n'ont jamais à un plus haut degré que quand ils se sentent entre eux, et pour ainsi dire en *famille*. Madame Mainvielle Fodor a conservé toute la pureté, tout l'éclat de cette belle voix qui fit si long-temps les délices de Paris et de l'Europe. Une cause douloureuse semble y avoir ajouté un attrait, ou du moins un intérêt de plus. Sous la préoccupation du plus grand chagrin que puisse éprouver une mère, une grave maladie qui a long-temps menacé les jours de son fils, et le tient encore dans les dangers d'une convalescence douteuse, la célèbre virtuose laisse involontairement ses accens se pénétrer d'une mélancolie attendrissante, qui, dernièrement, dit-on, se reflétait avec un charme inexprimable dans la manière dont elle a chanté la délicieuse romance du *Saule*.

*** Madame Catalani vient de donner dans sa villa, près de Florence, un grand concert, où elle a chanté plusieurs de ses airs français avec cette puissance de voix et de talent qui fut si long-temps admirée sur la scène, et qu'elle a conservée pour les délices de ses amis. Sa fille, madame Vivie, a chanté des duos avec sa mère et avec le prince de Poniatowski, qui possède une belle voix de ténor. L'auditoire était composé de toute la noblesse de Florence et de toute l'aristocratie nomade que l'Europe envoie tous les ans dans cette ville des arts.

*** Le privilége actuel du théâtre de Toulouse doit expirer au 1er avril 1837. Les candidats doivent se mettre sur les rangs d'ici au mois de septembre. La ville leur offre, avec la jouissance gratuite de la salle et du matériel, qui lui appartient, une subvention annuelle de 30,000 fr.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

POUR LE PIANO.

THALBERG.	Op. 1. Mélange sur les motifs d'Eurianthe	7	50
—	Op. 2. Fantaisie et variations sur un thème écossais	6	»
—	Op. 4. 12 Caprices en forme de valse	6	»
—	Cinq fantaisies sur des motifs de Mozart, Bellini et Meyerbeer.		
	Op. 6. N° 1. Sur Robert-le-Diable, de Meyerbeer	7	50
	Op. 9. N° 2. Sur la Straniera, de Bellini	7	50
	Op. 10. N° 3. Sur les Capuletti et Montechi, de Bellini	7	50
	Op. 14. N° 4. Sur Don Juan, de Mozart	7	50
	Op. 20. N° 5. Sur les Huguenots, de Meyerbeer	7	50

POUR CORNET A PISTON.

GALLAY.	Op. 35. Trois nocturnes pour cornet à piston et piano, sur des motifs de la Juive, de l'Éclair et des Huguenots.		
—	N° 1. La Juive	6	»
—	N° 2. L'Eclair	6	»
—	N° 3. Les Huguenots	6	»

POUR LA HARPE.

BOCHSA.	Pas de mademoiselle Taglioni, et: « En vain j'espère », dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer	5	»
—	Grande Polonaise brillante	7	50
—	« Il faut chercher à plaire à tous. »	6	»
—	« Quand je quittai la Normandie » et « Trompette guerrière », de Robert-le-Diable	5	»
—	La Sicilienne, de Robert-le-Diable	5	»
—	Galop de Lodoïsca, d'Hérold et d'Halévy	5	»
—	Petit mélange des motifs de Robert-le-Diable	5	»
—	Rondo et Marche de Robert-le Diable.	5	»
—	Trois duos pour harpe et piano.		
	N° 1. Sur Mose	7	50
	N° 2. Sur la dona del Lago.	7	50
	N° 3. Sur Othello	7	50
—	Une matinée d'inspirations, variations brillantes, et Polonaise sur une cavatine de Bellini	6	»
—	La Folle, rondo à la valse	5	»
FEUILLET-DUMUS.	Fantaisie et variations brillantes sur des motifs de Robert-le-Diable.	7	50
PRUMIER.	Souvenir de l'Éclair, fant. brillante	6	»

DEUXIÈME ÉDITION DU

COURS

DE

CONTREPOINT ET DE FUGUE,

PAR L. CHERUBINI.

ORNÉ DU PORTRAIT ET D'UN FAC SIMILE DE L'AUTEUR. — PRIX NET : 30 FRANCS.

Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne.

10, BOULEVARD DES ITALIENS.

A 1fr. la livraison de 20 pages.

EN VENTE : TRENTE-SIX LIVRAISONS DE CHAQUE OUVRAGE

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **BEETHOVEN.** (L'ouvrage complet aura 45 livraisons.)

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **MOZART.** (L'ouvrage complet, 35 livraisons.)

COLLECTION de 83 quatuors, POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE, COMPOSÉS PAR **HAYDN.** (L'ouvrage complet aura 56 livraisons.)

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **BEETHOVEN.** Les ouvrages avec accompagnement seront imprimés en partition et les parties séparément.

COLLECTION COMPLÈTE DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **WEBER.**

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **MOSCHELÈS.**

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **HUMMEL.**

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous devenions un peuple musical, et que dans cet art, comme dans tous les autres, nous surpassions les Italiens et les Allemands, nos rivaux. Pour y parvenir, il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des chefs-d'œuvres modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jouissance à leurs enfans. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs-d'œuvre à un prix assez modéré pour que tous ceux qui touchent du *piano* puissent se procurer la collection des ouvrages de Beethoven, Weber, Hummel et Moschelès, et les amateurs du violon, les œuvres de Beethoven, Mozart et Haydn. Désormais ce résultat est assuré : moyennant une minime dépense, on s'assurera rapidement la possession de l'un de ces grands maîtres, ou de tous sans distinction. A compter du 15 décembre 1834, il se publie chaque semaine, savoir : le 1er et le 15, une livraison des œuvres de Beethoven et de Moschelès, pour le piano, et des quatuors de Haydn ; le 8 et le 22, une livraison de Weber et de Hummel, pour le piano, et des œuvres de Beethoven et Mozart, pour instrumens à cordes. Trente-six livraisons de chaque auteur sont en vente. Le prix de chaque livraison de 20 pages, est de 1 *franc*.

« *Les collections des œuvres de Mozart pour instrumens à cordes est terminée, celle de Beethoven le sera le* 15 » *août prochain ; le prix de souscription cessera alors, et ces ouvrages seront portés à des prix plus élevés, mais* » *toujours modérés. Aussitôt ces deux collections terminées, il paraîtra chaque semaine une livraison des quatuors* » *de Haydn, ce qui n'empêchera point la marche régulière de publication des œuvres de* Beethoven, Weber, Hummel » *et* Moschelès, *pour le piano.* »

Nota. *On peut souscrire pour chaque auteur séparément.* (Affranchir.)

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Grande Fantaisie sur des Thèmes des Huguenots de Meyerbeer, par S. Thalberg. OEuv. 20.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 27.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 3 JUILLET 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

SOMMAIRE. — Histoire de la musique en France: par M. Castil-Blaze. — Théâtre de l'Opéra-Comique : le LUTHIER DE VIENNE; par M. J. J. J. Diaz. — Nouvelles musicales d'Allemagne. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN FRANCE.

(Suite et fin.)

Musique instrumentale du XVIIIe siècle. — Concerts spirituels. — Rameau, ouvrages de théorie.

Me voilà parvenu à l'année 1789, époque mémorable où la musique française prit un essor merveilleux. Je m'arrêterai pour revenir sur mes pas, et parler de la musique instrumentale du XVIIIe siècle. Cette musique fit quelques progrès sous le règne de Louis XIV. Parmi les organistes, après les trois Bournonville et les artistes que j'ai déjà cités, on vit s'élever Dumont, dont j'ai parlé comme maître de chapelle; Monard, qui a laissé quelques pièces bien écrites; Richard, artiste d'un grand mérite; Le Bègue, Michel, Tommelin, l'abbé de la Barre, et François Couperin, surnommé le Grand, parce qu'il était le plus habile de sa famille. Marchand fut après lui l'organiste le plus remarquable. Les clavecinistes célèbres de ce temps furent François Couperin, Hardelle, d'Anglebert et Buret. Nivers et Bernier se distinguèrent dans la composition de la musique d'église; dont Lalande tenait le sceptre. Marais et Fourqueray, violonistes habiles, publièrent beaucoup de pièces pour leur instrument. Senaillé, né en 1668, fut le premier violoniste de France qui mérita d'être mis en parallèle avec les virtuoses de l'Italie : il écrivit de bonnes sonates, parmi lesquelles on remarque celle du *coucou*, morceau de prédilection des amateurs. Cette sonate fut arrangée ensuite pour le clavecin par Rameau; on arrangeait alors comme aujourd'hui; je me souviens d'avoir exécuté cette pièce en *mi mineur* : l'imitation du chant du coucou me plaisait singulièrement. Les maîtres la donnaient encore à leurs élèves en 1795. Leclair montra plus de talent. Ces deux artistes sont les fondateurs de l'école française du violon, qui devint ensuite si brillante. L'art du chant vocal était parfaitement inconnu en France, bien qu'il y eût des maîtres tels que Lambert, célébré par Boileau; Camus, Dambray, Bacilly. Aucun d'eux ne connaissait la pose de la voix et la vocalisation. Sous la régence, la musique dramatique et religieuse resta stationnaire. Le régent, bon musicien, élève de Bernier, et compositeur, puisqu'il écrivit la musique de *Panthée*, opéra, ne prit aucun soin des progrès de son art favori. Philidor obtient le privilége de donner des concerts aux Tuileries pendant la quinzaine de Pâques et les fêtes dont la célébration interdisait les plaisirs du spectacle. L'Opéra avait alors vingt-quatre jours de clôture par année. La musique sacrée et les symphonies devaient seules figurer sur le programme de ces concerts, qui furent nommés spirituels. Le premier eut lieu le 18 mars 1725. On entendit beaucoup de motets, de cantates, de symphonies, pour ces concerts, où les artistes français et étrangers se signalaient tour-à-tour. Mozart, le divin Mozart, y fit exécuter une symphonie, et fut

très mediocrement satisfait de ses interprêtes. Malgré les défauts de ces exécutans, le concert spirituel fut un établissement précieux pour l'art. Caffarelli, Davide, chanteurs italiens du plus grand mérite, plusieurs cantatrices de la même nation y chantèrent. Leur style était si différent de ce que l'on entendait tous les jours, qu'un petit nombre d'amateurs put les comprendre et les admirer. Les concerts spirituels n'ont été interrompus qu'en 1790. — Rameau, dont les ouvrages dramatiques firent une révolution à l'Opéra, s'était déjà fait connaître par des ouvrages de théorie, très-défectueux sans doute, mais dans lesquels il y avait de bonnes choses dont on a profité. Le système de la *basse fondamentale*, faux sur beaucoup de points, fit beaucoup de bruit en France; on l'attaqua; un grand nombre l'adoptèrent, et cette doctrine vicieuse retarda chez nous le progrès de l'art de la composition. Les études d'harmonie et de contre-point étant faites d'après un mauvais système, la musique d'église était faible de style. Giroust, d'Haudimont et quelques autres passaient pour être fort habiles en ce genre; Gossec mérite seul d'être distingué. Plus instruit dans l'art d'écrire, il a laissé plusieurs morceaux de musique sacrée qui méritent des éloges; son *Requiem* tient le premier rang parmi ces compositions. — Avec de belles voix, Thévenard, Chassé, Jéliotte, Legros, Larrivée, Lays, Chardini, Rousseau, Mesdames Le Maure, Pélissier, Fel, Arnould, Laguerre, St-Huberty, qui ont tenu les premiers emplois à l'Académie royale de musique pendant le XVIIIe siècle, ignoraient l'art du chant comme ceux qui les avaient précédés. On chantait encore moins à l'Opéra-Comique; le sentiment dramatique, une sorte de déclamation mélodieuse ou criarde était tout ce que l'on exigeait des acteurs lyriques. Les instrumentistes se montrèrent plus habiles; Rameau, Daquin, Calvière, Séjan, étaient de bons organistes; Guillemin, Gaviniès, La Houssaie, Navoigile, se distinguèrent sur le violon. Vers la fin du siècle, Lebrun pour le cor, Michel pour la clarinette, Sallantin pour le hautbois, Ozy pour le basson, Hugot pour la flûte, Devienne pour la flûte et le basson, étaient des exécutans d'un mérite reconnu, d'un talent qui ne pouvait être comparé à tout ce que l'on avait entendu jusqu'alors parmi les musiciens français.

Liberté des théâtres. — Méhul, Cherubini, révolution musicale. — L'Opéra italien à Paris. — Théâtre Feydeau. Conservatoire de Musique. — Berton, Lesueur, Della-Maria, Boïeldieu, Nicolo, Spontini, Hérold, Auber.

La révolution politique de l'année 1789 porta son influence sur la musique nationale; elle en changea les formes. Méhul et Cherubini ouvrirent les voies à cette autre révolution qui marcha de front avec la première. La liberté des théâtres, proclamée en même temps que la liberté politique, les seconda merveilleusement. Notre école s'éleva comme par enchantement à son plus haut degré de gloire, d'où elle est descendue peu à peu à mesure que de nouvelles entraves se sont opposées aux progrès de l'art. Le joug du privilége a, comme autrefois, écrasé le génie français. — On goûtait davantage l'opéra-comique, à mesure que l'exécution en était meilleure. C'était déjà le spectacle favori des provinces; il devint bientôt celui de Paris. Ce genre, qui n'avait occupé d'abord qu'une petite place à la Comédie-Italienne, finit par y régner seul. Il fit plus: un nouveau théâtre ayant été élevé dans la rue Feydeau, sous les auspices de Monsieur, frère du roi, les entrepreneurs pensèrent que le moyen le plus sûr pour attirer les amateurs était d'y représenter l'opéra-comique. Dès son ouverture, en 1790, la foule se porta aux représentations que les chanteurs français et italiens y donnèrent tour à tour. C'est là que l'on entendit les plus belles compositions des maîtres étrangers. *Il Barbiere di Siviglia*, de Paisiello, *le Nozze di Dorina*, *il Re Teodoro*, *la Molinara*, *l'Impresario*, *la Villanella rapita*, y parurent successivement, Raffanelli, Mandini, Viganoni, Rovedino, madame Morichelli, brillaient en tête de cette excellente société chantante. Un orchestre parfait, dirigé par Mestrino, ajoutait au charme des représentations; enfin, rien ne manquait à l'ensemble de ce spectacle, le meilleur que l'on eût possédé à Paris. L'Académie-Royale jouait aussi des opéras étrangers. *Les Noces de Figaro*, traduites par Notaris, y furent représentées, sans succès il est vrai; c'était la faute des chanteurs qui ne comprenaient pas cette admirable musique. Le théâtre Feydeau une fois établi, les auteurs eurent trois portes pour arriver au succès musical. Plus d'entraves pour les réceptions; plus de ces interminables retards qui font vieillir un ouvrage dans les cartons. Le même sujet, traité par d'autres auteurs, paraissait en même temps sur les deux théâtres rivaux. Les amateurs applaudissaient à cette lutte en allant voir les deux *Lodoïska*, les deux *Paul et Virginie*, les deux *Roméo et Juliette*, la *Caverne* de Méhul et *la Caverne* de Le Sueur. Le théâtre Feydeau profita de l'abondance des partitions qui attendaient leur tour à l'Académie-Royale. *Médée*, *Télémaque*, y parurent avec toute la pompe tragique, soutenus par madame Scio, cantatrice dramatique d'un talent supérieur. Méhul traça une route nouvelle aux musiciens français, en donnant à l'Opéra-Comique *Euphrosine*. Le superbe duo *Gardez-vous de la jalousie*, morceau d'une rare énergie, y fit une explosion foudroyante. On remarqua dans ce duo des modulations hardies, inattendues, et qui n'avaient pas encore été employées. — Rebutés par les lenteurs du théâtre de l'Opéra, les compositeurs portèrent leurs grands ouvrages à Feydeau. Aussi voyons-nous peu de productions remarquables venir après *Œdipe à Colone*. Le *Démophon* de Vogel y parut en 1789, l'auteur était mort en attendant la mise en scène de son chef-d'œuvre. M. Cherubini s'était déjà fait connaître par un autre *Démophon*, qui réussit sur le même théâtre. Méreaux donne *Alexandre aux Indes*; Lemoine, *Phèdre* et *les Prétendus*; Zingarelli, *Antigone*, en 1790. Méhul, après sept ans d'attente, y fait jouer enfin *Cora*: il ne doit cette faveur qu'au triomphe éclatant qu'il avait obtenu à Favart, à l'occasion d'*Euphrosine*. — M. Berton, fils du compositeur dont j'ai déjà parlé, avait donné des espérances en

1787 par deux petits opéras joués à la Comédie-Italienne. En 1790, il fonde sa réputation par *les Rigueurs du cloître*; Grétry fait représenter *Barbe-Bleue* et *Pierre-le-Grand*; Dalayrac, *Camille*, *Raoul de Créqui*, *Philippe et Georgette*; M. Chérubini donne *Lodoïska*; Devienne *les Visitandines*; M. Le Sueur, *la Caverne*, *Télémaque*, *Paul et Virginie*; Steibelt, *Roméo et Juliette*; Martini, *Sapho*; Kreutzer, *Paul et Virginie*, *Lodoïska*; Bruni, *Toberne*, *le Major de Palmer*; Gaveaux, *l'Amour filial*, *le petit Matelot*; Méhul, *Stratonice*, *Phrosine et Mélidor*; Solié, *le Secret*; et l'on retrouve dans *Lisbeth*, *Anacréon*, quelques restes du génie de Grétry. Tant de beaux ouvrages et beaucoup d'autres encore dont je ne parle pas, auraient-ils vu le jour en si peu de temps si le théâtre Feydeau n'avait pas existé? — En 1794, on réunit tout ce que la France avait de plus illustre en compositeurs, chanteurs et instrumentistes, et le Conservatoire de Paris, ce monument de notre gloire musicale, s'élève sur les fondemens de l'Ecole de chant et de déclamation, établie en 1784, par le baron de Breteuil. Garat et Mengozzi, chanteurs excellens, donnent les principes, les traditions, les exemples d'un art que nul n'avait su professer encore en France. Les virtuoses du Théâtre-Italien étaient d'excellens modèles sur lesquels Martin, Elleviou, mademoiselle Rolandeau se réglèrent; le chant devint l'objet d'une étude particulière de la part de nos acteurs lyriques. Cherubini, Le Sueur, Méhul, Gossec et Grétry formaient le comité d'instruction du Conservatoire, et présidaient aux diverses branches de l'enseignement d'une école dont M. Sarrette fut nommé directeur. Parmi les professeurs, on remarquait Rode, Gaviniès, Baillot et Kreutzer pour le violon, les deux Jeanson et Levasseur pour le violoncelle, Devienne et Ozy pour le basson, Hugot et Wanderlich pour la flûte, Sallantin pour le hautbois, Lefebvre pour la clarinette, Dominich et Frédéric Duvernoy pour le cor, Garrat, Mengozzi et Plantade pour le chant. En peu d'années, le Conservatoire produisit des symphonistes excellens, des violonistes surtout, les premiers de l'Europe, qui vinrent peupler nos orchestres; et l'on vit débuter sur nos théâtres lyriques des chanteurs infiniment supérieurs à ceux qui les avaient précédés dans la même carrière. Nourrit, Dérivis, Roland, Despéramon, Batiste, Lecomte, Ponchard, Levasseur, Mesdames Branchu, Duret, Boulanger, Rigaut, Cinti-Damoreau et beaucoup d'autres furent produits par cette école. — Long-temps occupé par les pièces composées pour les fêtes républicaines, l'Opéra ne mit au jour, jusqu'en 1800, que *Corisandre* de Langlé, *Adrien* de Méhul, *Hécube* de Fontenelle, *Astyanax* de Kreutzer, que je cite seulement pour mémoire, en distinguant néanmoins *l'Adrien* de Méhul. On y exécute à cette époque le fameux oratorio de Hanyd, *la Création*. Madame Barbier-Valbonne, Garat et Chéron, basse admirable, y chantaient les parties principales. — Depuis la prise de la Bastille, on faisait de la musique à coups de canon. Le genre sévère, vigoureux, bruyant, tapageur, triomphait depuis long-temps; le public ne demandait pas une réaction vers le style gracieux; simple et doux; il se contentait de la désirer, et saisit l'occasion de se prononcer dès qu'elle se présenta. *Le Prisonnier* de Della Maria, ouvrage plein de charme, de gaîté, de mélodie, écrit dans la manière de Cimarosa, eut un succès prodigieux, et beaucoup de maîtres, qui s'étaient égarés sur les traces de Méhul et de Cherubini, dont ils ne possédaient pas la force de style, rentrèrent dans la voie du drame gracieux. Boïeldieu se fait connaître par *Zoraïme et Zulnar*, opéra qui plaît par un mélange heureux de gaîté et de pathétique: bien jeune encore, il donne les preuves d'un beau talent. *Monte-Nero*, *Adolphe et Clara*, *Gulnare*, *Maison à vendre*, de Dalayrac, triomphent à l'Opéra-Comique. M. Berton y fait représenter *Montano* et *le Délire* avec un succès éclatant. Grétry donne *Elisea*, Tarchi, *le Trente et Quarante*, *d'Auberge en auberge*. *Le Jeune Henri*, dont le public fit redire la belle ouverture; *Ariodant*, *l'Irato*, signalèrent de nouveau le talent de Méhul. Boïeldieu, qui avait pris le ton tragique dans *Beniowski*, revint à son genre favori, et mit au jour le *Calife de Bagdad*. — M. Cherubini enrichit le théâtre Feydeau de quatre opéras justement admirés: *l'Hôtellerie portugaise*, *Elisa*, *Médée*, *les Deux journées*; *Palma* de M. Plantade; *les Comédiens ambulans* de Devienne, *Alexis*, de Dalayrac, *Ziméo* de Martini, *l'Amour conjugal*, *Sophie et Monkars*, *Ovinska*, de Gaveaux, y sont reçus avec applaudissement. En 1801, des raisons financières rapprochent les deux théâtres et les deux troupes rivales se réunissent dans la salle Feydeau. — En 1802, Catel débute à l'Opéra par *Sémiramis*; il y donne ensuite les *Bayadères*; ces deux ouvrages réussissent. *Les Mystères d'Isis*, misérable pastiche fait avec des fragmens de *la Flûte enchantée* de Mozart, et des autres partitions de ce grand maître, s'y soutiennent pendant quelque temps. *Don Juan*, le sublime *Don Juan*, défiguré par des arrangemens stupides, ne peut être apprécié par le public. M. Cherubini met au jour *Anacréon ou l'Amour fugitif*; M. Le Sueur, *les Bardes*, *la Mort d'Adam*; Winter, *Castor et Pollux*, *Tamerlan*; Paisiello, *Proserpine*; Persuis, *Trajan*; Kreutzer, *Aristippe*, *la Mort d'Abel*; et M. Spontini se signale par *la Vestale*, qui paraît en décembre 1807, et par *Fernand Cortez*. *Amphion* de Méhul, *les Abencerrages* de Cherubini; *le Roi de Sicile* de Berton restent dans l'oubli. — Le fécond Nicolo Isouard devient un des principaux soutiens de l'Opéra-Comique. Parmi ses nombreux ouvrages, on distingue *les Confidences*, *le Médecin turc*, *Michel-Ange*, *Un jour à Paris*, et surtout *Joconde*. Boïeldieu s'élève encore dans *Ma tante Aurore*, *Jean de Paris*, *le Nouveau Seigneur*, *le Petit Chaperon rouge*. Dalayrac donne encore *Picaros et Diégo*, *Gulistan*; M. Berton, *Aline*, *les Maris garçons*, *Françoise de Foix*; Catel, *l'Auberge de Bagnères*, *les Artistes par occasion*. Après sa avoir produit *Une folie*, *Joseph*, Méhul termine sa carrière par la *Journée aux Aventures*. Hérold se fait connaître par *les Rosières*, et M. Auber par *la Bergère châtelaine*. MM. Dourlen, Gasse, Mengal

Schneitzhoffer, Bochsa, Batton, Pradher, Panseron, etc., élèves du Conservatoire, débutent dans la carrière dramatique.

Opéra italien, Cimarosa, Paisiello, Paër, Mozart, Rossini. — Théâtre de l'Odéon, Rossini, Weber. — Journalistes musiciens, Castil-Blaze, Fétis.

La troupe italienne qui jouait à Feydeau fut dispersée par la révolution de 1791. Une autre société de chanteurs de la même nation vint s'établir, en 1800, dans une salle charmante qui existait alors dans la rue Chantereine; elle fit connaître *il Matrimonio segreto* aux Parisiens enchantés. Plusieurs compagnies italiennes se succédèrent ensuite et donnèrent des représentations à l'Odéon, à Louvois, pendant quinze ans. Elles exécutèrent tous les chefs-d'œuvre allemands et italiens. On remarqua parmi les virtuoses qui les composaient, Crivelli, Tacchinardi, Garcia, ténors excellens; Mesdames Barilli, Festa, Morandi, Mainvielle-Fodor, Catalanni, cantatrices d'un mérite distingué. Mozart, Cimarosa, Paër, Paisiello, tels étaient les maîtres dont les œuvres figuraient sur la scène de l'Odéon et de Louvois; Crescentini, fameux sopraniste, Madame Grassini, cantatrice, actrice admirable furent engagés, mais pour le théâtre de la cour seulement. — Après une clôture de quatre ans, le théâtre Italien fut rouvert à Louvois, en 1819 : c'est dans cette salle que Garcia, Pellegrini, Debegnis, Mesdames Mainvielle-Fodor, Debegnis, Pasta, révélèrent aux *dilettanti* de notre capitale le génie si fécond, si original de Rossini. Après quelque hésitation, *il Barbiere di Siviglia, il Turco in Italia*, furent accueillis avec des transports d'enthousiasme; *Otello, Tancredi, la Gazza Ladra*, firent fureur, fanatisme; et le triomphateur Rossini, livrant ses nombreuses productions à ce théâtre, en assura la fortune, qui, depuis lors, a toujours été dans une progression croissante. Rubini, le merveilleux ténor, Davide, Donzelli, Calli, Santini, Lablache, basse tonnante, comédien parfait, Tamburini, baryton plein de charme et d'une agilité prodigieuse pour une voix grave, Mesdames Sontag, Malibran, Grisi, ont élevé ce théâtre à son plus haut degré de prospérité. C'est là que nous avons entendu exécuter à différentes époques, et toujours avec des combinaisons de talens précieuses, *Mose, Semiramide, la Donna del Lago, Cenerentola, Don Giovanni, le Nozze di Figaro, Agnese, il Matriomnio segreto, Anna Bolena, il Pirata, Elisa e Claudio*, etc., etc., et les ouvrages écrits tout exprès pour nous, tels que *i Puritani, Marino Faliero, i Briganti.* — Une troupe allemande a, pendant trois années, exécuté les chefs-d'œuvre de Mozart, de Weber, de Beethoven, et les Parisiens ont admiré le talent et la voix puissante de Haizinger, ténor, de Madame Schrœder-Devrient. *Freischütz, Oberon, Euriante*, de Weber, *Fidelio*, de Beethoven; *la Zauber flöte, Don Juan*, de Mozart; *Faust*, de Spohr, ont successivement paru sur le théâtre Favart. — La capitale jouissant seule de tant de chefs-d'œuvre étrangers; l'auteur de cet article imagina de les traduire en français, et dès lors ils entrèrent dans le domaine de nos départemens, de la Belgique, de la Louisiane, de Singapour, de l'île Bourbon, de la Moldavie, de tous les lieux enfin où l'on chante l'opéra français. *Le Barbier de Séville, la Pie voleuse, Otello, l'Italienne à Alger, Don Juan, le Mariage de Figaro, le Mariage secret, Robin des bois, Anne de Boulen* et beaucoup d'autres encore firent connaître Rossini, Weber, Donizetti, à des milliers d'amateurs qui n'auraient jamais entendu ces productions admirables sans cette heureuse métamorphose. Des chanteurs se formèrent dans nos provinces en exécutant une musique parfaitement composée pour la voix. La comparaison que l'on put faire entre ces ouvrages pleins de verve, d'esprit, d'élégance et de mélodie, fit délaisser tout notre vieux répertoire, et les gothiques fredons furent dédaignés. Cette exhibition fit avancer l'art musical d'un demi-siècle en France. Après avoir fait le tour du monde, ces opéras traduits revinrent à Paris et triomphèrent pendant six ans à l'Odéon. Le Gymnase-Dramatique leur avait déjà ouvert son théâtre; *les Folies amoureuses, la Fausse Agnès*, donnèrent à Madame Méric-Lalande le moyen de se produire avec tous ses avantges, et l'actrice de vaudeville devint sur-le-champ *prima donna* du premier théâtre de Milan. — Les gens de lettres déraisonnaient sur la musique, s'obstinaient à parler d'un art dont ils n'avaient ni la doctrine, ni l'expérience, d'un art dont ils ne pouvaient en aucune manière analyser les productions. La Harpe, Marmontel, Geoffroi et vingt autres moins connus avaient rempli les colonnes des journaux de lieux communs dictés par la routine. Révolté par les bévues intolérables de tant de gens d'esprit, un musicien se mit sur les rangs, s'empara de la critique musicale, en 1820, et, sous le chiffre de XXX, publia la chronique du *Journal des Débats*. Il écrivit sur son art en artiste, et fut d'abord traité comme un fou par les journalistes; il s'y attendait; cette attaque et bien d'autres ne l'arrêtèrent point. Ses adversaires avaient déjà déposé les armes, lorsque M. Fétis publia, sept ans après, *la Revue musicale*, journal qui se réunit à la chronique des *Débats* pour propager les bonnes doctrine. Depuis lors, vingt rédacteurs se sont formés, et chaque journal parle des productions musicales d'une manière plus ou moins remarquable; mais enfin il en parle, et satisfait ainsi au désir, au besoin des amateurs.

Musique instrumentale du dix-neuvième siècle. Romances. — Fétis, Carafa, Paer, Onslow, Léopold Aymon, A. Adam.

Le conservatoire de Paris a produit une armée d'instrumentistes du plus grand talent. Beaucoup se sont réunis pour former nos excellens orchestres; d'autres plus habiles, ou plus hardis, ont obtenu de grands succès dans le solo. Kreutzer, Rode, Baillot, Lafont, A. Boucher, Mazas, Habeneck, sont à la tête de notre école de violon; Duport, Lamarre,

SUPPLÉMENT au N° 27 de la GAZETTE MUSICALE.

Baudiot, Benazet, Norblin, Franchomme, se distinguent sur le violoncelle; Vogt, Brod, Barré, sur le hautbois; Berr, Decosta, Baneux sur la clarinette; Colin jeune, Mengal aîné, Mengal jeune, Dauprat, Meifreid, Gallay surtout, sur le cor; Gebauer, Henry, Villent, Barizel, Koken, sur le basson; Tulou, Camus, Dorus, Coche sur la flûte; Berbiguier, flûtiste d'une belle exécution, s'est fait un nom en publiant une infinité de compositions estimées. Les contre-basses et les trompettes sont la partie faible de nos orchestres, où l'on rencontre des trombonistes excellens. On compte des artistes fort habiles parmi nos contre-bassistes, il est vrai, mais ils sont dans une mauvaise route, et le système d'exécution qu'ils ne veulent point abandonner, s'oppose à ce que leur talent produise de bons résultats. La véritable école de contre-basse est en Angleterre; Dragonetti l'a fondée à Londres. Un symphoniste, jouant sur l'instrument à quatre cordes, avec l'archet et la manœuvre d'attaque de Dragonetti, donne le volume de son de quatre contre-basses françaises à trois cordes; et ses doigts, ayant quatre cordes à gouverner, exécutent les traits agiles avec bien plus de prestesse, de vigueur et de clarté.—Bochsa, Labarre et mademoiselle Aline Bertrand ont porté le jeu de la harpe à un degré de perfection très éminent. Ces virtuoses ont été secondés par la harpe à double mouvement, invention merveilleuse de Sébastien Érard, prodige de mécanisme que l'on doit regarder comme un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain dans ce genre. Avant cette précieuse découverte, la harpe n'était pas un instrument.—Je garde pour la fin l'armée des pianistes: M. Adam, père, la commande; nos plus illustres ont reçu ses conseils, ses leçons. Après ce doyen de l'ordre, M. Zimmerman est le professeur qui a lancé dans le monde musical un plus grand nombre de maîtres. Boïeldieu doit figurer parmi les pianistes français: il était professeur de piano au Conservatoire de Paris. Je me bornerai à citer quelques noms de cette armée, où les héros et les héroïnes abondent. Première époque, vers 1800: Rigel, Mozin, Désormery, Hyacinte Jadin, Létendart, Gabriel Lemoine, Hermann; deuxième époque: Kalkbrenner, J. Herz, H. Hers, Pradher, Zimmerman, Mansui, Bertini, Stemmati, Rhein, Boely, Woetz, Dumonchel, C. Pleyel; troisième époque, 1836: Lambert, Alkan, Petit, E. Déjazet, J. Déjazet, Fessy, Chollet, Billet, tous les huit élèves de M. Zimmerman; A. Méreaux, A. Montfort, Mesdames de Mongeroult, Bigot, A. Molinos, Pleyel, H. Lambert, Mazel, Coche, Farrenc. Je puis ajouter encore des pianistes en herbe qui ont déjà fait preuve d'un grand talent: ce sont les jeunes Goria, Lacombe, Delioux et mademoiselle Joséphine Martin. Les deux premiers et mademoiselle Martin ont pour maître M. Zimmerman, professeur de piano au Conservatoire. — Parmi les auteurs qui ont obtenu des succès dans les hautes compositions instrumentales, je dois citer Méhul, Kreutzer, MM. Onslow, Léopold Aymon, Rousselot, Bertini. — La romance est un objet de première nécessité en France; la romance peut faire pardonner au Français d'avoir *créé* le vaudeville, cette infamie musicale, cette lèpre sonore qui ronge nos oreilles toutes les fois que nous voulons entendre une jolie comédie du petit genre. Je citerai donc les noms les plus fameux parmi les faiseurs de romances. Celui de Boïeldieu se rencontre de nouveau sous ma plume; j'ajouterai ceux de Garat, Plantade, Pradher, Dominich, Dalvimare, Lafont, Paër, Blangini, A. Meissonnier, Roux-Martin, Léopold Aymon, Romagnesi, Panseron, Bruguière, A. de Beauplan, Labarre, E. Troupenas, Bérat.—Je me garderai bien d'oublier Madame Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, au temps qu'elle nous donna la *Prière du jeune et beau Dunois*; Mesdames de St-Simon-Bawr, Duchambge, Damoreau, Loïsa Pujet.—Revenons à la musique dramatique. rentrons à l'Opéra-Comique, où Boïeldieu fait représenter son chef-d'œuvre, *la Dame blanche*. Ce compositeur termine sa carrière par les *Deux nuits*. M. Fétis donne l'*Amant et le mari*, *les Sœurs jumelles* et *Marie-Stuart*; M. Paër, *le Maître de Chapelle*, ouvrage plein d'esprit et de verve; M. Carafa, *Jeanne d'Arc*, *le Solitaire*, et plus tard *Mazaniello*, *la Prison d'Édimbourg*. *Emma* porte au premier rang M. Auber, dont on applaudit ensuite *la Neige*, *Leicester*, *le Maçon*, *le Concert à la cour*, *Fiorella*, *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *Lestocq*, *le Cheval de bronze*, *Actéon*, *les Chaperons blancs*. M. Ouslow, que sa musique instrumentale avait déjà rendu célèbre, débuta par *l'Alcade de la Vega*, et se signala bientôt par *le Colporteur*. Hérold donne *Zampa*, son chef-d'œuvre, et meurt quelques jours après le succès d'enthousiasme obtenu par *le Pré-aux-Clercs*. M. A. Adam se fait connaître par *Danilowa*, *le Châlet*; M. Zimmerman par *l'Enlèvement*; M. Labarre, par *les Deux familles*; M. Halevy par *Ludovic* et *l'Éclair*.—*Les Jeux floraux*, de M. Léopold-Aymon; *Olympie*, de M. Spontini; *Sapho*, de M. Reicha; *Virginie*, de M. Berton; *Aladin*, de Nicolo et Benincori; *Lasthénie*, de Hérold; *les Deux Salem*, de M. Daussoigne; *Pharamond*, de divers auteurs; *Ipsiboé*, de Kreutzer, sont représentés par l'Académie-Royale de musique.

Rossini régénère l'Académie-Royale de musique. — Auber, Weber, Meyerbeer, Halevy.

On ne chantait pas à ce théâtre; la vieille routine, ce que l'on appelait le genre dramatique, y régnait toujours; les acteurs s'occupaient de l'exacte prononciation des paroles, du jeu de scène, de l'émission de la voix, d'une déclamation plus ou moins vraie, mais le chant vocal était négligé; la roulade devait être bannie de la tragédie; les gens de lettres l'avaient depuis long-temps décidé; les gens de lettres ne voyaient dans un opéra que les paroles, c'était l'objet essentiel. Nos acteurs lyriques déclamaient donc musicalement des lignes rimées, telle était la mission que les paroliers leur avaient assi-

gnée. Mais le public connaisseur, qui tous les jours entendait *Tancredi*, *Otello*, *Agnese*, *Don Giovanni*, *Medea* et d'autres drames sérieux chantés par Garcia, Pellegrini, Levasseur; Mesdames Pasta et Mainvielle-Fodor sur notre Théâtre-Italien, s'aperçut enfin que la tragédie pouvait être chantée sans perdre sa noblesse et la vigueur de son accent. La chronique musicale du *Journal des Débats* avait combattu, ruiné le système de notre Académie-Royale; nos académiciens criaient dans le désert. Une nouvelle révolution était imminente. M. Lubbert, directeur de l'Opéra, s'empressa de l'accomplir avec l'aide du plus grand musicien de l'époque, et le *Moïse* de Rossini fit son entrée triomphale sur notre grande scène lyrique. Levasseur et Mademoiselle Cinti passèrent du Théâtre-Italien à l'Académie-Royale, et prouvèrent qu'un opéra français pouvait être chanté. *Le Siége de Corinthe*, imitation du *Maometto II*, du même maître, avait précédé *Moïse*, et n'avait pas eu moins de succès, voilà notre opéra régénéré; le génie de Rossini veillait sur nos académiciens, et devait leur livrer bientôt deux chefs-d'œuvre d'un genre différent, composés pour eux, *le Comte Ory* et le sublime *Guillaume Tell*, le plus bel opéra de notre siècle. La traduction de *Moïse* et celle du *Siége de Corinthe*, faites avec une singulière maladresse, présentaient à nos chanteurs des difficultés qu'ils ne pouvaient surmonter sans dégrader la mélodie de Rossini. Exécuté par des littérateurs tout-à-fait étrangers à l'art musical, ce travail, quoique fort mauvais, vaut mieux pourtant que les pitoyables versions, les pastiches, les tripotages dont on avait donné le scandale à ce théâtre en y représentant *les Mystères d'Isis*, *Don Juan* de Mozart, en 1804 et 1805. — M. Auber, qui s'était déjà signalé à l'Opéra-Comique, débute à l'Académie-Royale de la manière la plus brillante par la *Muette de Portici*, son chef-d'œuvre, en 1828; il y donne ensuite *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, *Gustave*, *le Serment*. MM. Scribe et Germain Delavigne, auteurs du livret de *la Muette de Portici*, s'ouvrent une route nouvelle, et savent profiter habilement de toutes les ressources de notre grand théâtre. *Euriante*, de Weber, y paraît, en 1831, et cet ouvrage n'obtient pas le succès qu'on était en droit d'attendre; *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, est accueilli avec enthousiasme; sa vogue n'est point affaiblie après cent cinquante représensations. *Les Huguenots*, du même maître, joués le 29 mars 1836, semblent prendre la même voie de succès. *La Tentation*, ballet-opéra, dont la musique est de MM. Halevy et Gide, *la Juive*, de M. Halevy, réussissent complètement. *Don Juan*, de Mozart, si cruellement traité par ses arrangeurs en 1805, remis en scène par de nouveaux traducteurs, prend une revanche brillante en 1834, et reste au répertoire de l'Académie-Royale de musique. — Pour l'exécution instrumentale, nous avons une supériorité marquée sur nos voisins; notre école de violon est la première du monde, et c'est elle qui place l'orchestre du Conservatoire au rang suprême. Le Génois Paganini l'emporte de beaucoup, il est vrai, sur nos plus habiles violonistes; mais Paganini est une merveille, un phénomène, un objet d'exception. Si l'on ne chante point en France, on doit l'attribuer aux entraves que les privilèges ont toujours opposés à tous ceux qui auraient voulu donner une bonne direction à l'art musical sous le rapport du drame. Le vaudeville et le mélodrame ont seuls la liberté de produire sur un grand nombre de théâtres. L'opéra n'en a que deux. Le premier est revenu au genre braillard, à la déclamation notée; les choristes y jouent le rôle principal, et les acteurs cherchent maintenant leurs effets dans les cris et les contorsions d'une pantomime exagérée. Les séductions d'une troupe de jolies danseuses, la pompe de la mise en scène, assurent le succès d'un opéra dans lequel la mélodie et le chant vocal sont tout-à-fait négligés. Notre second théâtre, que l'on appelle je ne sais trop pourquoi celui de l'Opéra-Comique, est tombé au dernier degré de la faiblesse et de l'infirmité, bien qu'il possède Madame Damoreau. Nos chanteurs de renom se sont exilés en Italie: c'est là que mesdames Mainvielle-Fodor, Méric-Lalande, Duprez, le ténor Duprez, digne lieutenant de Rubini, et vingt autres moins fameux sont allés exercer leur talent et faire leur nom et leur fortune. Deux théâtres lyriques pour tout un peuple de compositeurs, pour exécuter les opéras qui seraient produits par douze cents musiciens capables d'écrire des partitions, c'est trop peu, ce n'est rien. Vingt au plus peuvent arriver à se faire entendre en trente ans; et si leur coup-d'essai n'est pas heureux, toute revanche leur est refusée Les épreuves ne sont point assez multipliées: tel musicien, qui eût donné des opéras charmans, est retenu dans l'obscurité, perd son temps à courir le cachet, ou languit dans un orchestre de vaudeville. Nos deux théâtres sont alimentés sans cesse par quelques maîtres que d'anciens succès ont mis en réputation, et qui profitent de leur crédit pour imposer aux directeurs les ouvrages les plus faibles et même le radotage de leur caducité musicale. Le privilége a, dans tous les temps, ruiné, terrassé notre école. Autrefois, les grands seigneurs dirigeaient nos théâtres lyriques pour tenir sous leur dépendance les cantatrices et les danseuses, pour administrer les fonds des subventions accordées. Ces subventions, ils les faisaient élever le plus possible afin d'en livrer une plus grande part à leurs maîtresses, entretenues par ce moyen avec les deniers publics. D'autres préféraient garder pour eux-mêmes ce que leurs confrères versaient dans le tablier de la soubrette ou l'escarcelle de la *prima donna*. — Mais, direz vous, quel dommage pouvait-il résulter de ces dilapidations obscures qui, chaque année, enlevaient quelques cent mille francs à la caisse de l'état? Quelques cent mille francs sur un budget formidable, cela vaut-il la peine d'en parler? D'ailleurs, quel mal cela pouvait-il faire à l'art musical, et quel préjudice avait-on à redouter pour l'école française? Ce mal, ce dommage, ce préjudice, cette calamité, cette peste, cette ruine, les voici: les grands seigneurs, c'est toujours des grands seigneurs que je parle, les grands seigneurs s'opposaient de tout leur

pouvoir à ce que le nombre des théâtres de musique fût augmenté; les argumens spécieux ne manquaient point à leur malicieuse adresse. Un théâtre de plus aurait divisé le total en trop de parties et diminué les prélèvemens dans une progression ruineuse pour les distributeurs de priviléges. On ne saurait retenir 50,000 francs à l'entrepreneur qui n'en reçoit que soixante : il importait donc de faire peu de gâteaux, pour qu'ils fussent d'une large circonférence; et que, la dîme prise, le morceau retranché, détourné, présentât un triangle spacieux, reposant sur un demi-cercle prolongé. Le directeur voulait-il hasarder quelques observations timides? on lui fermait la bouche en lui disant : Songe que tu es directeur privilégié, que nous sommes toujours là, prêts à défendre tes droits, prêts à empêcher toutes les entreprises des Français qui voudraient produire des opéras autre part que dans ta boutique. Parce qu'ils ont été élevés aux frais du gouvernement, qu'ils ont reçu l'excellente doctrine du Conservatoire, qu'ils ont voyagé en Italie, en Allemagne pour se perfectionner dans l'art des Cimarosa, des Mozart, une foule de jeunes musiciens arrivent; ils sont assez impertinens pour demander à produire leurs ouvrages sur les théâtres. La place est prise, tant pis! l'état a payé leur éducation et leurs caravanes d'artistes, n'a-t-il pas fait assez pour eux? qu'ils donnent des leçons ou prennent la truelle du maçon, l'aiguille du tailleur, ils sauront bien se tirer d'affaire sans que nous augmentions le nombre des théâtres; il y en a déjà trop. Je pourrais entrer dans des détails très-curieux et raconter ici une affaire dont toutes les circonstances me sont connues; mais cela me mènerait trop loin, il faut que je sois bref. D'ailleurs, ce que j'avance n'a pas besoin de preuves; tous les habitués des foyers sont aussi savans que moi sur cette matière. Voilà pourtant comme nous traitaient les grands seigneurs de l'ancien régime et de la restauration! La révolution de 1830 nous avait promis la liberté des théâtres, et pourtant le privilége existe toujours, il tient encore les musiciens sous son joug, et condamne à l'obscurité, à l'oubli, une infinité de maîtres qui n'ont d'autre désir que de consacrer à la gloire de leur patrie le talent qu'elle leur a fait si généreusement acquérir. — Voilà comment une prétendue protection accordée à nos théâtres lyriques a ruiné l'art musical en France. Voilà comment des manœuvres, autrefois criminelles, maintenant stupides, resserrent tellement les chances pour les musiciens, que le plus grand nombre abandonne la partie, et que les plus heureux n'arrivent à la faveur d'un début que quand ils ont passé la quarantaine. La commission des auteurs dramatiques sollicite avec instance l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique; et, depuis plusieurs années, cette demande est sans réponse satisfaisante. — J'ai parlé de la cause, voici maintenant les effets. Nos musiciens ne pouvant produire leurs ouvrages, ou bien se retirant sans revanche après un premier essai malheureux, restent dans l'inaction, et sont pour la France comme s'ils n'existaient point. Les épreuves n'étaient pas assez multipliées, les hommes de talent se montrent sur les rangs trop tard et à des époques trop éloignées. S'ils arrivent et sont assez heureux pour triompher, leur crédit les maintient au poste pendant trente ans, ils s'y cramponnent, et forcent directeurs et public à se contenter d'une infinité de compositions faibles ou pitoyables que de bons ouvrages protégent par leur souvenir. D'autres, tels que Laborde, valet-de-chambre de Louis XVI, Kreutzer, chef d'orchestre de l'Opéra, se prévalant de leur position, ayant la haute main dans les affaires de ce théâtre, en ont largement profité pour verser dans son répertoire toutes les misères de leur portefeuille. Qu'en est-il résulté? Le public, désertant notre Académie-Royale de musique, où tant de sottises ont été chantées à diverses époques, les entrepreneurs se sont efforcés de l'y ramener, et n'ont pu y parvenir qu'en appelant les Allemands et les Italiens à leur secours. Ainsi, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, vinrent corriger le thème de tous nos faiseurs de galettes, et l'école française reçut ses premiers chefs-d'œuvre d'une main étrangère. Bach, Vogel, Zingarelli, Cherubini, Winter, Paisiello, furent moins heureux en nous offrant le tribut que notre impuissance leur avait demandé. Spontini, Rossini, Meyerbeer, viennent plus tard relever notre grand théâtre vingt fois abattu, ravagé par des priviléges destructeurs, repoussant tous les soldats français qui auraient voulu s'enrôler sous sa bannière après s'être signalés sur d'autres théâtres. Mais hélas! ces théâtres n'existaient pas. Je ne crains pas de mettre à nu la misère de l'école française, j'en ai fait connaître la cause. Le privilége l'a toujours opprimée, écrasée, elle s'est relevée glorieusement au moment où la liberté des théâtres fut proclamée; elle est retombée dans la misère et dans l'oubli quand le privilége est venu la courber de nouveau sous sa verge de fer. Cet aperçu rapide, mais exact, le démontre. Comptez les chefs-d'œuvre de notre Académie-Royale de musique : Gluck, Piccini, Salieri, Sacchini, Spontini, Rossini, Mozart, Weber, Meyerbeer, Halevy, sont prêts à les revendiquer. Deux ouvrages français seulement, la *Muette de Portici* et la *Juive* brillent au milieu de cette précieuse collection étrangère. Il me semble voir *Zampa*, de Hérold, figurant sur le riche répertoire du théâtre *San-Carlo*. L'Italie ne compte qu'un opéra français parmi des milliers de productions du pays, notre Académie de musique devrait être plus riche en chefs-d'œuvre nationaux.

CASTIL-BLAZE.

NOUVELLES MUSICALES DE L'ALLEMAGNE.

(Par un de nos correspondans de Berlin.)

*** Mademoiselle de Passmann de Munich, a chanté trois fois dans notre ville le rôle de Fidélio, et a obtenu dans cet ouvrage un très-grand succès; on espérait l'entendre dans le rôle de donna Anna de *Don Juan*, mais elle s'y est refusée, probablement

pour ne pas paraître avec la célèbre medemoiselle Clara Heinefetter de Vienne, qui se serait volontiers chargée du rôle de donna Elvire. Mademoiselle de Passmann sera vraisemblablement engagée ici; les nombreux applaudissemens qu'elle a reçus dans deux représentations de l'*Iphigénie* de Gluck, prouvent combien elle a su captiver la faveur du public.

*** Mademoiselle Clara Heinefetter de Vienne, s'est montrée dans le rôle de Roméo des *Capuletti*, et, malgré l'effet peu favorable du costume, la puissance et la plénitude de sa voix ont produit la plus vive impression. Mademoiselle Heinefeller serait une excellente acquisition pour notre théâtre. Nous serions sûrs avec elle de voir dignement représenter les rôles d'Armide, de Statiro (dans l'*Olympie* de Spontini), de Julie, dans *la Vestale*, et d'Amazili, dans *Fernand Cortez*. Le succès de cette grande cantatrice a été immense dans l'Agathe du *Freyschütz* de Weber.

*** On a exécuté *I Puritani* sur le théâtre de Kœnigstadt avec tout aussi peu de succès qu'il y a trois mois, au théâtre de la Cour. Mademoiselle Gerhardt a beaucoup perdu de sa voix, et est maintenant écrasée par son rôle; on doit au contraire de grands éloges à mademoiselle de Hæhnel et à M. Fischer.

*** *La Juive* doit être représentée dans le mois d'octobre prochain sur le théâtre de la Cour.

*** Pendant la présence à Berlin des jeune princes français, dont l'esprit et l'affabilité ont produit dans cette ville une si vive impression, on a joué la *Nurmahal* de Spontini, l'*Alcidor* du même auteur, *Robert-le-Diable* et le ballet de *la Révolte au Sérail*, et à chacune de ces représentations la salle était comble. Les princes ont, dit-on, été enchantés par la magnificence de la mise en scène, et l'on ajoute qu'ils ont adressé à M. Spontini les complimens les plus flatteurs sur l'habileté de sa direction et sur le mérite de ses compositions. Les princes ont aussi été tellement satisfaits de la marche militaire sur des thèmes espagnols, composée par S. A. R. la princesse Guillaume de Prusse, qu'ils ont immédiatement donné des ordres pour l'achat de cette marche, que leur intention est d'introduire dans l'armée française.

*** A Hambourg, mademoiselle Lœwe fait fureur dans l'opéra de *Robert-le-Diable*. *L'Éclair* est aussi à l'étude au théâtre de cette ville.

*** Une grande fête musicale a été donnée à Rathenow (à trois milles de Berlin), on y a supérieurement exécuté le grand oratorio de Schneider.

*** A la grande fête musicale de Dusseldorf, on devait d'abord exécuter l'ouverture cérémoniale de C. M. de Weber; ensuite il a été résolu qu'on jouerait l'ouverture d'*Olympie* de Spontini; ce dernier morceau avait même déjà été étudié dans toutes ses parties lorsqu'il a été décidé qu'on le mettrait de côté pour prendre l'ouverture d'*Éléonore* de Beethoven. On attribue ces changemens successifs à l'influence de M. Félix Mendelssohn-Bartholdy!

*** A Cassel, on a représenté avec un grand succès *Pietro d'Albano* du célèbre Louis Spohr.

*** L'idée de M. Fétis qui, le premier, a organisé des concerts historiques, vient d'être mise à profit par M. Kloss, professeur de musique à Berlin. M. Kloss est un homme d'une instruction solide, qui dirige une école de piano et de composition, et qui jouit ici d'une haute considération. Le premier concert historique devait principalement servir à montrer le but qu'on s'était proposé. Aussi a-t-on choisi des modèles de composition tirés de toutes les écoles. Pour modèles de l'école allemande, on avait choisi Haydn, Haendel, Beethoven et C. M. de Weber; l'école moderne de l'Italie était représentée par des œuvres de Spontini et un chœur avec un air de la *Juive*, d'Halevy, représentaient la musique française. Un précis lu par M. Kloss sur la musique des anciens peuples, avant la naissance du Christ, et particulièrement sur la musique des Egyptiens, a précédé l'exécution d'une élégie arabe, composée de quatre notes, et chantée d'abord avec le texte original, par deux voix de soprano, puis ensuite par deux chœurs. Le projet de M. Kloss est de donner encore six autres concerts sur un plan méthodique.

*** *Gasparo*, ou le portefaix de Grenade, opéra-comique de M. Gomis, a été représenté à Berlin sur le théâtre de Kœnigstadt avec un succès médiocre; cet ouvrage ne pourra cependant que gagner aux représentations suivantes, attendu qu'on ne peut méconnaître dans l'auteur, des efforts sincères pour arriver à la vérité musicale. On doit louer M. Gomis de ce qu'il ne s'attache pas uniquement, comme le

fait Auber, à flatter l'oreille; mais on doit pourtant lui reprocher de négliger par trop la mélodie. Le final du premier acte, l'introduction du second acte et le duo qui suit cette introduction, et la première moitié du troisième acte sont les morceaux qui ont particulièrement plu dans ce petit opéra. L'exécution a mérité des éloges à mesdemoiselles Gerhardt, Becker et Mazarelli, ainsi qu'à MM. Fischer et Holzmiller.

*** *L'Eclair* est à l'étude sur les théâtres de Berlin, et le public est impatient de voir jusqu'à quel point sont fondées les louanges données à M. Halévy par tous les journaux d'Allemagne et de France.

*** A Hambourg, mademoiselle Francilla Pixis obtient le plus brillant succès. Dans le rôle de *Roméo*, ou la place à côté de la célèbre madame Schrœder Devrient, et dans le petit opéra de Pixis, *le Langage du Cœur*, elle est réellement inimitable.

*** Mademoiselle Lœwe, de Vienne, a donné ici plusieurs représentations On a monté pour elle à Berlin la *Somnambula*, de Bellini, elle fait le plus grand plaisir dans *Robert-le-Diable*, dans la *Somnambula* et dans *Othello*, et elle a été immédiatement engagée.

*** A Vienne, la *Juive*, d'Halévy, a obtenu un succès d'enthousiasme. La famille impériale a honoré de sa présence la première représentation. A Leipzig cet ouvrage attire une foule immense, et remplit la caisse à chaque représentation; il en est de même à Brunswick et à Francfort.

*** Les journaux de Francfort s'occupent beaucoup du grand opéra de la *Juive*, d'Halevy, dont la première représentation a eu lieu au bénéfice du chef d'orchestre, M. Guhr, et dont les représentations suivantes ont été une mine d'or pour le caissier, ainsi que l'occasion d'une véritable gloire pour les artistes exécutans, MM. Schmerzer et Wigand, M. et madame Fischer.

Le docteur Duller's Phonix, entre autres, s'exprime ainsi à ce sujet:

« La musique de M. Halévy fait une glorieuse exception aux œuvres si erronées auxquelles a conduit la prétendue école romantique, qui fait tant de prosélytes malheureux. Je trouve à louer dans cette composition la lucidité des idées, le rapport de la musique avec les paroles, une imagination saine et riche en même temps, une manière savante de conduire les voix, des motifs purs et une instrumentation habile. Il y a du sel attique dans cette œuvre musicale. M. Halevy mérite sous ce rapport d'être rangé parmi les compositeurs de l'Allemagne. Il est lyrique toutes les fois qu'il a des sentimens tendres à éveiller. Ses mélodies, interprètes fidèles des paroles, sont constamment nobles et élevées, remplies de dignité aussi bien que de pathétique. Il suffirait des chœurs de cet ouvrage pour prouver la vocation du compositeur pour les œuvres dramatiques. Je ne savais pas qu'Halevy fût élève de Chérubini. Aussi ai-je été tout d'abord frappé par le chant alternatif entre Brony et Eléazar, chant qui est si évidemment écrit dans le style de ce grand maître, que j'aurais désiré tenir la partition originale, pour voir si l'écriture était bien la même à cet endroit. — *Ex ungue leonem*, etc.

M**

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Luthier de Vienne, opéra en un acte, musique de M. Monpou, libretto de MM. St.-Georges et Leuven.

(Première représentation.)

Un luthier de Vienne, vêtu d'un habit rouge comme on n'en porte pas en Autriche, et le chef orné de beaux cheveux blancs comme on en porte en tous pays, a un fils et une nièce. Il aime cette nièce avec idolâtrie, parce qu'elle est douce, bonne, qu'elle touche fort bien de l'orgue, et surtout parce qu'elle est en danger de mourir si elle fait la moindre irruption dans l'art du chant, si elle se permet le plus léger caprice vocal qui monte seulement jusqu'au si. Notre bon luthier voudrait bien marier son fils avec sa nièce; mais M. Frédéric est un étourdi qui, en société de ses condisciples de l'Université, a embrassé, dans une rue de Vienne, la baronne de Castelfiore, et en est devenu éperdûment amoureux en l'entendant chanter ensuite dans un concert. La rivalité de ces deux femmes, qui cependant sont liées par l'amitié; les folies de M. Frédéric; les appréhensions du bon luthier de perdre sa nièce chérie; le dévouement de la baronne cantatrice, qui épouse un vieux conseiller aulique ridicule, dont madame Damoreau prononce fort bien le nom allemand, tout cela forme l'intrigue de ce libretto, qui se dénoue par le mariage des deux jeunes gens et celui de la baronne avec son conseiller aulique, personnage muet.

Cet opéra, quelque peu mélodrame ou drame intime et saisissant, comme on dit dans la nouvelle école, devait

être intitulé : *Sainte-Cécile*, parce que madame Damoreau, en patronne des musiciens, y chante un fragment de musique sacrée. Ce titre n'aurait été, comme celui d'*Actéon*, qu'un prétexte qui n'aurait pas été suffisamment justifié dans la pièce; on s'en est donc tenu au titre du *Luthier de Vienne*.

Les auteurs auraient dû savoir que l'art du luthier se compose de plusieurs parties; qu'il y a des spécialités; qu'il n'y a point de luthier qui fabrique des orgues, des pianos, des violons, et, comme le dit maître Crespel dans la pièce, qui fasse depuis le flageolet jusqu'à la contrebasse. Maître Crespel y dit encore que Paganini ne joue que sur les violons qu'il fabrique, ce qui n'est pas une moins forte hérésie en luthérie, car tout violoniste célèbre possède, comme chacun sait, un Stradivarius, un Guarnerius ou au moins un Amati grand patron. Nous faisons cette remarque, qui peut paraître puérile ou technique à des esprits superficiels, parce qu'elle est du ressort de la *Gazette musicale*, et que le public veut maintenant, dans les ouvrages dramatiques, des situations naturelles et un dialogue vrai, même à l'Opéra-Comique.

Que dirons-nous maintenant de la partition de M. Monpou? Que cette partition est sœur cadette de celle des *Deux Reines*.

L'ouverture qui, sans nécessité dramatique ou musicale, commence en ut mineur et finit en mi bémol, est consciencieusement faite, et plus travaillée dans sa seconde partie que les ouvertures modernes que M. Auber a mises à la mode. Le motif de l'allegro est pris de la ballade ou fabliau du *Vieux chasseur*, chanté dans le courant de l'ouvrage, par madame Damoreau. Il y a de la chaleur dans cette ouverture; les instrumens à vent y sont bien distribués. L'introduction, attaquée crument en ut majeur, en quittant le ton de mi bémol de l'ouverture, est un morceau qui n'est pas sans verve. Ce sont les ouvriers du luthier qui viennent le féliciter sur l'instrument, chef-d'œuvre qu'il a confectionné. Nous avons remarqué un petit *cantabile* en la bémol, qui est d'un joli caractère, et fort bien chanté par Roy, qui a créé le rôle du luthier. Couderc, chargé de nous représenter son fils, nous a dit une valse ou mazourke, sur *les Fils de l'Université*, qui ne manque pas d'originalité. Puis vient madame Damoreau sur un trois-temps, car M. Monpou affectionne singulièrement le mouvement à trois temps. Dans ce morceau, dit avec tant de chaleur par notre délicieuse cantatrice : « C'est en vain que dans l'opulence », nous avons remarqué une transition simple et du plus joli effet. Dans un point d'orgue sur la dominante de sol majeur, l'auteur passe d'une manière charmante dans le ton de si bémol sur ces paroles :

Doux moment, douce ivresse,
Je retrouve en ce jour
L'ami de ma jeunesse, etc.

Le trio de Sainte-Cécile, qui devait être le morceau saillant de l'ouvrage, est froid et par trop scolastique. Il nous semble qu'on pouvait tirer un plus bel effet de l'orgue, instrument qu'on met à toutes sauces depuis l'emploi qu'en a fait l'auteur de *Robert-le-Diable*, et dont on va user bientôt comme du cornet à piston. Cependant il faut dire qu'il est bien en situation ici. Le duo qui suit, entre Couderc et madame Damoreau, est d'une facture élégante; et sur ces paroles : « Oh! la bonne folie! » madame Damoreau nous fait un saut de neuvième, que nous ne conseillerions pas à une cantatrice ordinaire de tenter; puis elle nous chante la ballade du vieux chasseur, où le compositeur a mis tout ce qu'il a d'originalité, et ce n'est pas pour peu. Le charme qu'y déploie la cantatrice, l'admiration extatique du jeune Frédéric, la jalousie, la douleur et les pleurs d'Angela pendant ce morceau, forment une situation, une scène neuve et intéressante au plus haut degré.

Nous passons rapidement sur le duo entre Roy et Couderc, ainsi que sur les petits couplets dits par madame Damoreau :

Pour un amant
Tant de tourment,

précédés d'une ritournelle en *pizzicato*, dont on ne comprend pas trop l'intention, et qui est d'une difficulté diabolique sans produire beaucoup d'effet; nous passerons même légèrement sur le final, qui rappelle le morceau de Sainte-Cécile, et qui est orchestré d'une manière extrêmement tourmentée. M. Monpou, dans tout cela, n'est pas à la hauteur de son premier ouvrage, et c'est parce que nous le croyons de force à prendre sa revanche que nous l'attendons enfin à un opéra en trois actes. Il y a cependant de la verve, de l'originalité, de la distinction dans la mélodie de M. Monpou, que l'on dirait, en écoutant sa musique,

Tourmenté du besoin de faire de l'effet,
Et méprisant par trop le simple accord parfait.

Quoi qu'il en soit, la musique de M. Monpou et le libretto de MM. Saint-Georges et Leuven ont obtenu un succès incontesté, et madame Damoreau s'est vue en butte à toutes sortes de couronnes et de bouquets, qu'elle a reçus avec toute la modestie de véritable artiste et la grace qui la caractérisent.

J.-J.-J. Diaz.

NOUVELLES.

Notre collaborateur et ami, M. F. Halévy, vient d'être nommé *membre de l'Institut*, à la majorité de 30 voix sur 36 votans. L'Europe musicale applaudira à cet acte de justice.

*** Nourrit et mademoiselle Falcon rentreront le 8 juillet à l'Opéra dans un des chefs-d'œuvre de la musique moderne : le bel opéra de *la Juive*. Cette simple nouvelle équivaut à la convocation du ban et de l'arrière-ban de tous les dilettanti qui habitent, ou la capitale, ou les campagnes environnantes.

*** On a déjà exécuté à l'Opéra une première répétition des masses pour *Notre-Dame-de-Paris*. L'administration déploie la plus grande activité pour la mise en scène de cet ouvrage, qui est destiné à entrer en lutte contre les grandes chaleurs de l'été, moins hostiles aux recettes de notre premier théâtre qu'à celles de tous les autres. Les vastes dimensions du foyer et de la salle, les ingénieuses dispositions qui renouvellent sans cesse l'air, y entretiennent l'affluence même quand elle est repoussée de partout ailleurs par les raisons contraires.

*** Le titre de la *Vallée des Fleurs* sera-t-il conservé sur l'affiche au nouveau ballet de M. Taglioni? Grande question qui préoccupe en ce moment les curieux de nouvelles théâtrales. L'essentiel pour nous, c'est de savoir que l'administration presse les études de cette œuvre chorégraphique, où nous devons revoir la charmante danseuse, dont mademoiselle Fanny Elssler nous a fait oublier l'absence, mais n'a pu nous faire oublier le talent. Qu'elles aient chacune alternativement leurs jours, et que le public et le caissier ne puissent décider quel est le plus beau.

*** L'Opéra-Comique vient de reprendre *le Dilettante d'Avignon*, le premier ouvrage qui ait commencé, non les succès, mais la popularité de M. Halevy. On se rappelle avec quel empressement tous les théâtres de vaudeville s'emparèrent du chœur délicieux : « Vive, vive l'Italie, » qu'on entendit bientôt fredonner dans toutes les rues. Nulle reprise ne peut donc servir à varier plus heureusement le répertoire d'un théâtre, où, depuis quelque temps, on voit reparaître trop souvent sur l'affiche des vieilleries dont on ne voulait même plus il y a quelques années, et qui n'ont d'autre mérite que de ne plus payer de droits d'auteur.

*** On prépare à l'Opéra-Comique la reprise de *Wallace*, dont la musique, une des meilleures productions de Catel, réunit, à sa première apparition, les suffrages de tous les connaisseurs, quoique son caractère, trop sévère et trop uniforme pour le genre, repoussât le public, malgré une brillante distribution de rôles. C'est de cet ouvrage, et des efforts impuissans qu'on faisait pour le soutenir au répertoire, et lui *créer* un succès factice, que M. Scribe disait si spirituellement, dans une de ces revues qui ont commencé sa vogue de vaudevilliste :

Il prend enfin, mais comme prend la glace,
C'est par l'excès du froid.

*** Il est question d'un opéra-comique, intitulé : *Rizzio-le-Bossu*, qui aurait été lu dernièrement au théâtre de la Bourse, et dont la réception serait restée en suspens pour des causes ignorées, quoique l'ouvrage eût obtenu de grands éloges et paru exciter une vive satisfaction. Il y a dans cette nouvelle quelque chose de contradictoire qui ne tardera sans doute pas à s'expliquer. Piron, dans sa *Métromanie*, a fait dire au poète :

....Mon incertitude est mon plus grand supplice ;
Je supporterai tout pourvu qu'elle finisse.

*** Nous avons annoncé une partition nouvelle de M. Ad. Adam sur un ouvrage en trois actes, intitulé : *Une Voix*, ou *le Postillon*. Il vient, dit-on, de s'élever, contre la représentation de cette pièce, une difficulté, heureusement assez rare, dans les fastes dramatiques. Il paraît que les auteurs du poème, avant de le porter à l'Opéra-Comique, l'avaient fait recevoir, sous forme de vaudeville, au théâtre du Palais-Royal, qui réclame maintenant les droits de cette réception, en vertu du traité qu'il a passé avec la commission des auteurs. Il est à souhaiter que ce débat, qui fait d'ailleurs préjuger favorablement du mérite de la pièce, se termine promptement et à l'amiable. Ceux qui savent combien, indépendamment même de la rareté des inspirations musicales, il y a de travail matériel dans la longue tâche d'écrire une partition en trois actes à grand orchestre, sympathiseront sans peine avec la situation pénible où un pareil démêlé doit jeter un compositeur, dont le nom et les succès inspirent d'ailleurs tant de justes espérances.

*** Nourrit a transporté de Bruxelles à Rouen la bannière de sa vogue et de ses succès. Mademoiselle Falcon, moins volage ne s'est point dérobée à l'enthousiasme passionné de Bordeaux.

*** Rouget de Lisle, auteur de la *Marseillaise*, dont les mâles et patriotiques accens sont encore aujourd'hui dans toutes les mémoires, vient de mourir près de Paris à un âge très-avancé. En échauffant puissamment les courages à une époque de périls pour la France, nouveau Tyrtée, il peut réclamer sa part dans notre gloire militaire. Son plus beau titre, aux yeux des artistes, est un œuvre musical, intitulé : Cinquante chants français, où se fait sentir une imagination vive et originale, et qui a sa place dans la bibliothèque de tous les vrais amateurs.

*** M. de Bellissen vient de rassembler deux cents hôtes dans l'ancienne abbaye de Rougemont, à deux lieues de Chantilly, pour assister à une représentation des *Puritains*, de Bellini, exécutés par des amateurs qui valent des artistes en titre. Le libretto italien avait été traduit en français par M. Charles de La Bouillerie; la mise en scène était dirigée par M. de Forges, l'un de nos auteurs dramatiques qui comptent le moins d'années et le plus de succès. Madame de Forges s'est placée, dans le rôle d'Elvire, au premier rang des virtuoses de salon, et au théâtre même elle trouverait peu de rivales pour la palme du chant et du jeu réunis. Sa voix, brillante et sonore, et douée d'une exquise flexibilité, offre un heureux mélange de tous les dons de la nature et de l'art. M. de Montaigu remplissait le rôle de Lablache, et M. Penel celui de Tamburini. Leur célèbre duo a excité un enthousiasme universel dans leur auditoire d'été. M. le vicomte Doguero n'a pas été un moins habile remplaçant de Rubini dans le rôle d'Arthur. Les chœurs, dirigés par M. Lecocq, l'orchestre conduit par M. Launez, le piano tenu par M. de Flottou, ont eu leur part dans le charme et l'éclat de cette soirée, qui atteste les rapides progrès du sentiment musical dans les classes élégantes de la société.

*** L'*Eclair* vient d'obtenir encore un de ces succès de province, auquel il est déjà si habitué : c'est à Amiens, où la critique du terroir ne tarit pas sur la musique « *tout à la fois originale et gracieuse, légère et savante, de M. Halevy.* »

*** Mademoiselle Toméoni, qui avait produit à Lyon tant d'effet dans les suaves et fraîches mélodies de l'Isabelle, de *Robert-le-Diable*, vient de succomber sous le poids de la Rachel, de la *Juive*, nouvelle preuve qu'il faut bien autrement d'ame et de facultés pour *chanter* un rôle d'action qu'un rôle de *chant* pur et simple.

*** Rossini s'est hâté de dire adieu aux ovations que lui décernait l'Allemagne, et de revenir parmi nous en bon bourgeois de Paris, puisque dans notre heureuse ville, blasée sur les talens en tous genres, on a du moins la liberté de jouir de sa gloire *incognito*.

*** La direction des théâtres de Bordeaux sera vacante à partir du 21 avril 1837. Le maire de cette ville invite les candidats pour cet important privilége à se mettre sur les rangs. Leurs offres seront reçues jusqu'au 20 juillet prochain.

*** Il paraît que plusieurs directeurs de théâtre songent à s'affranchir des prétentions exagérées qu'élèvent les musiciens attachés aux localités, les seuls dont ils se servaient jusqu'à présent pour composer leur orchestre. Ils vont appeler de Paris ces jeunes virtuoses dont la capitale abonde, et qui répandront ainsi dans les orchestres de province le sentiment musical dont ils ont puisé les inspirations à la source.

*** Un jeune chanteur, dont Nimes applaudissait naguère la belle voix de ténor, vient de faire le plus brillant début au Hâvre, dans le magnifique rôle de Robert-le-Diable. Euzet, que nous avons vu récemment à l'Opéra-Comique, remplissait celui de Bertram, et paraît ne pas être resté trop au-dessous de cette difficile tâche.

*** Le théâtre royal de Bruxelles, qui avait souvent concouru à l'émancipation de la musique, en donnant des partitions originales, entre dans la mauvaise voie des postiches, le genre d'ouvrages le plus contraire aux progrès de l'art et au perfectionnement du goût du public. On annonce qu'il vient de recevoir, et va représenter prochainement, un opéra en deux actes, intitulé : *Le Schelling*, poème de M. Léon Nutly, dont la musique a été *adaptée* aux paroles par M. Henry Brobvellio, qui a, dit-on, puisé ses emprunts aux meilleures partitions allemandes et italiennes. Par malheur, la musique ne s'adapte pas ainsi après coup aux paroles, et rien, en fait d'art, ne remplace une inspiration libre et spontanée.

*** M. Damoreau est engagé au théâtre de Marseille au prix de seize mille francs pour huit mois. Madame Clara-Margueron, qui fait les délices des Marseillais, y est réengagée, également pour huit mois, moyennant la somme de *vingt-cinq mille francs*.

*** Le 27 mai dernier, une violente émeute a eu lieu au théâtre du Park, à New-York. M. Wood et sa femme, chanteurs assez distingués de Londres, *et pour Londres*, étaient allés exploiter dans le Nouveau-Monde leur réputation acquise en Angleterre. Par malheur, M. Wood refusa son concours pour le bénéfice d'une cantatrice du pays, mistriss Condwit. Un journaliste galant prit fait et cause pour sa compatriote. Les journaux sont les autocrates de ces républiques, et le chevalier de mistriss Conduit ameuta si bien la populace, qu'elle se rua du parterre dans le théâtre, et poussa la fureur jusqu'à menacer les jours des deux Orphées britanniques. O douce terre de l'hospitalité! puissance de l'harmonie pour adoucir les cœurs!

*** On sait combien les Bordelais sont ardens pour les jouissances des arts, et surtout pour la musique; mais rien n'égale l'enthousiasme que leur inspire mademoiselle Falcon. Ce public passionné, peu sensible aux froids exercices d'une vocalisation pour ainsi dire inanimée, montre en revanche une admiration qui va jusqu'à la frénésie pour une véritable cantatrice, pleine de sentiment dramatique, et toute de flamme dans son jeu. Au reste, grace à l'immense vogue des chefs-d'œuvre de Meyerbeer, on commence à placer partout l'expression au premier rang des qualités musicales. Et qui jamais a mis dans son chant une expression plus forte et plus animée que mademoiselle Falcon? Nous avons parlé du succès de fanatisme, comme disent les Italiens, qu'elle avait obtenu dans le rôle sublime d'Alice, de *Robert-le-Diable*. Elle a fait plus, elle a ressuscité le triomphe ancien déjà, mais toujours légitime, des pathétiques mélodies de Spontini. L'effet qu'elle a produit dans *la Vestale*, fait pour elle, du rôle si touchant de Julia, une véritable création. Les journaux bordelais n'ont point assez d'éloges pour rendre justice à la verve entraînante qu'elle a déployée dans ces beaux passages: « O des infortunés déesse tutélaire, etc.; Licinius, je vais donc te revoir, etc.» et dans le duo si célèbre: «.Sur cet autel sacré, etc. » Il paraît, au reste, qu'elle a trouvé, dans le ténor Dumas, chargé du rôle de Licinius, un partner digne d'elle, et dont la belle voix et le jeu plein de chaleur l'ont bien secondée. C'est un avantage très-rare pour les grands artistes en tournée, mais moins à Bordeaux qu'ailleurs, car on sait qu'en fait de théâtre, Bordeaux est un Paris au petit pied, et ne souffre point de talens médiocres. Après la chute du rideau, mademoiselle Falcon a été rappelée à grands cris, et ramenée sur la scène par son heureux auxiliaire, que le public a justement associé aux honneurs de l'ovation dont elle était l'objet.

*** La *Nina pazza per amore*, de Coppola, vient lutter contre la musique écrite primitivement sur ce sujet, jusque dans sa patrie, et sur le territoire où elle est encore populaire dans les souvenirs. La France, qui a tant de fois entendu la romance: « Le bien-aimé ne revient pas, » va être appelée à prononcer entre l'ancienne et la nouvelle partition. Cette dernière est en répétition à Marseille, où s'en fera la première épreuve. Nous lui souhaitons de faire le tour de France comme son aînée.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

ADAM. A.	Mosaïque. Quatre suites de mélanges des motifs favoris de l'opéra des Huguenots, de Meyerbeer, chaque.....	7	50
SOWINSKI.	Op. 44. Fantaisie sur l'orgie des Huguenots.....	7	50
—	Op. 45. La Mer, fantaisie sur la prière du marin, de l'Éclair.....	6	»
JULES DEJAZET.	Fantaisie sur l'Éclair.....	6	»
WALKIERS.	L'Eclair, d'Halévy, arrangé pour deux flûtes, 2 suites. Prix de chaque.....	7	50
—	L'ouverture du même opéra, pour deux flûtes.....	4	50

POUR PARAITRE CHEZ HENRI LEMOINE.

Cours d'harmonie pratique et théorique par Henri Lemoine.

Le cours complet d'harmonie contient 137 planches parfaitement gravées et imprimées sur très-beau papier. Un supplément de 50 planches environ, contenant la pratique de différentes marches d'harmonie et un grand nombre de basses chiffrées, dites *partimenti*, paraîtra vers la fin de juillet. Les personnes qui souscriront d'ici à cette époque, ne paieront que 12 francs pour le cours et le supplément. Les souscripteurs des départemens devront adresser 2 francs en sus pour l'affranchissement par la poste. La liste des souscripteurs sera envoyée avec le supplément.

PUBLIÉE CHEZ E. TROUPENAS ET Cie.

JULIEN KLEMCZYNSKI.	Op 14. Fantaisie concertante sur une cavatine des Puritani, de Bellini, pour piano et violon.....	7	50

PUBLIÉE CHEZ FRÈRE.

JULIEN KLEMCZYNSKI.	Op. 11. Mélodie italienne variée avec finale à la Mazurka, pour le piano, à 4 mains.....	7	50
—	Op. 12. Souvenirs d'Allemagne, valses pour le piano.....	4	50

PUBLIÉE PAR M. CONSUL.

CONSUL.	Invocation à l'harmonie, chœur à 3 voix égales.....	4	50
—	L'Aurore, duo pastoral, pour soprano et contralto.....	5	»
—	Le même duo en italien: L'ora matutina.....	5	»
—	Le Torrent, air pour voix de basse.	5	»
—	Le même air en italien: Il Torrente...	5	»

MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE DE RICHELIEU.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.— Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 28.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 JUILLET 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 60 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Stradella, ou le Poète et le Musicien; par M. J. Janin. — Concert de mademoiselle Mazel à l'Hotel-de-Ville; par M. H. Berlioz — Revue critique. — Nouvelles.

STRADELLA.
OU LE POÈTE ET LE MUSICIEN.

(1er article.)

Nous étions à parler de choses et d'autres, sous les arbres, et chacun se plaignait doucement de sa destinée; le libraire trouvait qu'il n'y avait pas assez de manuscrits sur la place; l'écrivain disait qu'il n'y avait pas assez de libraires; il y avait un poète qui se plaignait de ne pas trouver de musiciens pour ses poèmes; il y avait un musicien qui se plaignait de ne pas trouver de poème pour sa musique. Mais je vous le répète, c'étaient des plaintes sans aigreur et sans fiel, c'était un désespoir qui ressemblait beaucoup à l'espérance; rien n'est amusant à voir et à entendre comme les petits malheurs des hommes qui sont jeunes; aussi, je les écoutais se plaindre avec presque autant de plaisir que s'ils avaient chanté en chœur quelques-unes de ces douces complaintes de Mozart.

A la fin, cependant, un débat assez vif s'établit entre le musicien et le poète. Le musicien était un jeune homme plein de feu, plein d'esprit, une de ces organisations puissantes que vous reconnaissez tout d'abord, à je ne sais quels signes certains. L'œil qui brille sous sa paupière noire, la joie qui éclate sous la peau cuivrée, les cheveux longs et souples, tant ils ont été tourmentés par une main distraite!

Le poète tout au rebours, c'était un illustre faiseur d'opéras-comiques, qui avait son entrée chez M. Auber et chez M. Scribe; il avait passé quarante ans, l'âge du génie; il était frais de visage, il était calme, bien portant, heureux. Content de lui-même, content des autres, il espérait sans trop d'angoisses, le fauteuil de l'Institut, soutenu qu'il était dans cet espoir, par tant de nominations récentes; il se croyait aussi grand que M. Meyerbeer ou tout autre grand musicien; il se souriait à lui-même, au-dedans et au-dehors; il se disait tout bas: *la musique, c'est moi!* et pour peu qu'on l'en eût prié il l'eût dit aux autres. Bref, c'était un homme heureux dans toute la force de cette belle et heureuse et poétique expression: *le bonheur*! Je vous dirais bien le nom de ce brave homme, mais pourquoi jeter un nuage sur ce front radieux? Pourquoi jeter une pierre brutale dans ce lac si tranquille? D'ailleurs! je vous le répète, c'est

un homme très-habile à trouver quand il veut, et toutes les fois qu'il en a besoin, toutes sortes de pointes, jeux d'esprit, calembourgs, scènes, entrées, sorties et autres ingrédiens du drame lyrique; il fait le couplet à boire, aussi bien que la tendre romance; il excelle dans le dialogue; il écrit à merveille le grand air du récitatif; il a un talent tout particulier pour la ronde pastorale, il entend le couplet final à merveille; pour le chant patriotique, pour l'épigramme rimée, notre homme ne le cède même pas à Béranger; il produit des vers bons à mettre en musique, aussi facilement et presque aussi naturellement, que les pommiers de Normandie produisent la pomme à cidre. Que dites-vous de ces petits vers? il ne ressemblent pas à grand'chose, cela vous paraît commun et trivial, n'est-ce pas? Patience! Envoyez-les à Berton ou à Halevy, et vous verrez ce que deviendront ces méchans petits vers. Comme aussi, si vous l'osez, mordez un peu dans cette pomme à cidre. Quelles horribles saveurs! Mais laissez faire le tonneau, mettez-moi cette pomme dans le pressoir, attendez que ce jus si aigre soit fermenté, et puis *dépotoyez*-moi cette boisson! Que vous en semble? c'est du véritable vin de Champagne normand! Voilà justement l'histoire de cette poésie d'opéra-comique. Elle est si nauséabonde avant le pressoir et la fermentation! Mais, si le musicien y met de la bonne volonté, et surtout un peu de génie, quel succès, quelle popularité! voilà soudain ce mauvais vers qui vole de bouche en bouche, qui pénètre dans tous les cœurs. Maurice Schlesinger achète ce vers beaucoup plus cher qu'un vers de Lamartine, il l'imprime, il le grave, il l'entoure de variations et de caprices, il l'abandonne à tous les instrumens connus, depuis le piano jusqu'à la flûte; voilà le même vers qui se répète, qui se chante, qui se glisse dans toutes les classes sociales et musicales, en haut et en bas, il est chanté par la jeune fille qui attend la liberté dans son pensionnat, et par la femme sur le retour, qui roucoule dans son salon. Il passe de la cantatrice célèbre et fêtée par cent mille adorateurs, Dieu le sait! à la pauvre chanteuse de carrefour, qui chante comme on pleure, entre quatre chandelles mal illuminées. Quelle gloire pourrait atteindre la gloire de ce vers d'opéra-comique? Quelle popularité pourrait égaler cette popularité? Quelle fortune cette fortune? jamais vers de Racine s'est-il chanté ainsi dans les rues par l'homme qui passe, dans les prisons par le prisonnier qui s'ennuie, à l'heure du rendez-vous par l'amant qui soupire, dans le carrefour de la forêt par le chasseur qui se repose, dans l'atelier par l'ouvrier qui travaille, sur les fleuves par le marin qui rame, dans les airs, par mademoiselle Garnerin, qui vole? Le vers d'opéra-comique est plus puissant que le vers d'Homère et que le vers de Racine. Vous dites que la tragédie de Voltaire a beaucoup aidé à la révolution philosophique, en jetant dans les assemblées ces germes de révolte, qu'une nation assez intelligente garde précieusement dans son ame, sauf à les retrouver en temps et lieu! mais quelle est la tragédie de Voltaire, qui ait jamais aidé à une révolution, je ne dis pas comme l'ont fait ces vers fameux:

Allons enfans de la Patrie
Le jour de gloire est arrivé,

mais seulement comme ces deux jolis vers d'opéra moderne:

Pêcheur parle bas!
Le roi des mers ne t'échappera pas!

Voilà des vers qui ont l'air bien innocent au premier abord, ne vous fiez pas à cette innocence! Ces vers sont gros d'une révolution, gros de la révolution de juillet!

Voilà ce qui vous explique l'amour-propre caché et bien naturel, de notre heureux faiseur d'opéra-comique pour ses propres vers. En homme sage, il jugeait ses poèmes de la hauteur où il les voyait placés. Il se disait qu'un vers qui était dans toutes les mémoires et dans tous les cœurs, qui servait à l'amour dans les salons, à l'émeute dans les rues, à la bataille au-dehors, était certainement le plus beau, le plus rare, le plus puissant et le plus poétique de tous les vers. Et de ces vers populaires, notre poète en avait créé, trouvé, assemblé, pensé et rimé, non pas un, non pas dix, mais cent, deux cents, dix mille! Il en était plein, il en était gros, il en était farci, il sentait en lui-même qu'il pourrait vivre jusqu'à la fin du monde, et que jusqu'à la fin du monde il abonderait en pareils vers; et c'étaient là ses seuls momens de tristesse, en pensant que son âme était immortelle, et que lui le poète mortel, hélas! il lui faudrait mourir un jour.

Cependant quand ces tristes idées lui venaient, l'infortuné, il revenait bien vite à lui-même en se disant qu'il était jeune encore; à peine dans l'âge où l'esprit possède toutes ses facultés brillantes, et

que, selon la loi de la nature, il avait au moins encore quarante ans, et soixante opéras-comiques à accomplir !

Je crois bien que malgré la modestie dont s'enveloppait cet heureux poète comme d'un triple airain, la bonne opinion naturelle qu'il avait de lui-même à de tant de titres, était parvenue à se faire jour à son insu; le jeune musicien qui revenait d'Italie, qui avait traversé les Alpes, et qui était rude et mécontent et sauvage comme un grand artiste méconnu, laissant de côté ces formules polies sans lesquelles la société serait un véritable coup de gorge. — Pardieu, dit-il au poète, vous parlez d'humilité et de modération, tout à votre aise, mais je voudrais vous voir à ma place, et je voudrais savoir comment vous vous y prendriez pour être humble et modéré comme vous dites! Modération! humilité! patience! cela est bon à dire à ces heureux du monde à qui toutes choses viennent, comme l'eau de source; patience! modération! cela est bon pour les poètes et les faiseurs de vers! Ils vivent ceux-là, ils sont honorés, ils sont écoutés, chacun leur tend ses mains et son génie en disant: — *Faites-moi l'aumône d'une parole s'il vous plaît. Assistez-moi d'un petit vers, mon bon monsieur*! Je le crois bien pardieu! que vous êtes humbles et modérés. Mais moi, un pauvre diable qui suis peut être tout simplement un homme de génie, qui sait? Comment voulez-vous que je sois humble, patient, modéré comme vous dites, quand je me vois soumis à l'humiliation, humiliation inutile, de faire anti-chambre, anti-chambre chez vous, moi chez vous! pour obtenir par pitié, par miséricorde, un peu de cette drogue poétique que vous fabriquez avec tant de facilité, avec tant d'abondance! Modération et patience, monsieur! Moi je suis allé chez vous trois fois, trois fois vous m'avez reçu en grand seigneur. Trois fois vous avez daigné me dire: — Nous verrons! — Attendez! — J'ai tant d'engagemens! Et maintenent, voici qu'aujourd'hui vous ne me reconnaissez même pas! Et voici qu'aujourd'hui, vous vous plaignez que les musiciens manquent à vos poésies! les musiciens manquer! Mais il y en a partout des musiciens, dont le dernier vaut à lui seul vingt grands poètes de votre espèce. Et quand j'entends cela, et quand j'entends accuser, en se jouant, la musique, et par qui accuser, grand Dieu! par sa femme de chambre, par son esclave, par sa domestique, la poésie lyrique, il faut que je me contienne, il faut que je me modère, il faut que je sois patient, il faut que je sois heureux et joyeux comme les libraires qui ont des auteurs, comme les auteurs qui ont des libraires; il faut que je sois heureux pour tout dire, comme Rossini fut heureux le jour où il obtint le célèbre poème de *Guillaume Tell*! Mais par le ciel, il n'en est rien; et, puisque l'occasion s'en présente, monsieur le grand poète, il faut que je vous dise que vous êtes un usurier et un avare, de m'avoir fait espérer si long-temps, et attendre si long-temps sans jamais me le livrer, les héros ou plutôt les difformes mannequins, que je devais couvrir de tant de velours, de si fines dentelles, de si riches broderies, que j'aurais enveloppés de tant de passion et de tant d'amour, ô mon Dieu!

Ainsi parla cet honnête jeune homme. Il parla en homme indigné, mais aussi il parla en homme convaincu; on lui pardonna son indignation en faveur de sa conviction. Et puis, il eut vers la fin de cette amère diatribe, tant de douleurs, tant de regrets et tant d'angoisses, que le poète lui-même ne se sentit pas le courage de se fâcher. Au contraire, il devint tout-à-coup un assez bon homme:

— C'est donc vous, dit-il, à cet emporté jeune homme qui déjà était retombé dans la nonchalance et dans le repos, c'est donc vous, mon musicien, que j'ai cherché si long-temps et demandé si long-temps *aux échos d'alentour*! Vous êtes en effet un bien impatient jeune homme, et vous reconnaissez très-violemment l'intérêt qu'on vous porte. Pourquoi donc aussi vous décourager si vite? Vous tombez chez moi comme tombe la foudre, et vous me dites: — Vite un poème! vite une action qui intéresse l'auditoire! vite des passions que je mette en œuvre! et pour vous obéir, il faudrait que tout d'un coup je vous répondisse: — *Tenez, prenez et mangez*, comme si moi aussi, je faisais des miracles? Il n'en est pas ainsi, jeune homme. Un opéra est une œuvre lente, méthodique, calculée, on ne fait pas des vers comme on fait de la musique. Il faut que les vers aient un sens, une césure, une rime; il faut qu'ils soient coupés avec soin, tantôt grands, tantôt petits, il faut que vous trouviez votre besogne toute préparée, toute taillée à l'avance. Le musicien en parle bien à son aise; une fois son poème obtenu, il n'a plus qu'à y jeter des notes qu'il trouvera à coup sûr en tâtonnant sur son piano. La note arrive, il l'écrit

puis il en cherche une autre. J'ai vu travailler tous nos compositeurs, ils ne procèdent pas autrement. On m'a dit que Meyerbeer avait la mauvaise habitude de couper, de rogner, de tailler, de dépecer le vers qu'on lui confie, je professe la plus grande estime pour Meyerbeer, deux cents représentations! mais je vous jure que ce n'est pas moi qui lui laisserais jamais prendre toutes ces licences; voilà ce que j'aurais eu l'honneur de vous dire, monsieur, si je vous avais reconnu plus tôt. Mais non, vous vous croyez des gens de génie, et vous commencez tous par la première scène de l'*Irato*! A votre aise, messieurs, et que le ciel vous fasse des poètes, s'il lui plaît!

Pendant ce discours, le jeune musicien que j'appellerai Michel, avait eu le temps de réfléchir que la colère et l'indignation l'avaient emporté trop loin. Il avait fallu pour le pousser à ces excès, que je ne sais quelle corde de son esprit eût été touchée à faux. Il était comme Grétry, un homme simple et bon, et de bonne humeur, mais qui avait ses momens terribles. Un jour, Grétry entendit son chien qui hurlait faux, et il le jeta par la fenêtre; puis, quand il vit que le pauvre animal avait la cuisse cassée, Grétry versa des larmes. Michel traita à peu près le poète, comme Grétry avait traité son chien. Il l'avait affligé et effarouché; il voulut le consoler. — Allons, lui dit-il, en lui tendant la main, pardonnez-moi, j'ai eu tort. Je suis un farouche musicien, c'est vrai, mais j'ai bon cœur. D'ailleurs que prouvent même toutes ces colères, sinon la dépendance dans laquelle nous sommes tous de vous, poète? Oui, vous êtes notre providence. Nul musicien ne pourrait se passer de vous. Vous êtes les maîtres de toute renommée, le succès vient de vous, la gloire vient de vous. Vous êtes tout dans l'art, et nous sommes peu de chose. Sans son libretto de *Don Juan*, Mozart eût-il été Mozart? le vieux Gluck eût-il été le vieux Gluck, sans l'*Armide?* C'est M. Scribe qui a fait les deux chefs-d'œuvre de Meyerbeer; je le sais, et je m'incline profondément devant lui et devant vous aussi, et devant tous les poètes d'opéra-comique. Vous êtes le canevas précieux que nous brodons, vous êtes la riche toile sur laquelle nous peignons, vous êtes le sol dont nous sommes les manœuvres, gloire à vous! pitié pour nous! vous voyez donc que du fond de mon humilité, je vous crie : *Grâce et miséricorde*! Serez-vous donc sans pitié pour moi?

A cette prière, moitié sérieuse, moitié comique, mais dont il ne vit que le côté sérieux, notre poète répondit, non sans s'incliner profondément, — Eh bien! soit; je me dévoue. Je suspens mes œuvres commencées, Halévy attendra, Berton attendra, Auber attendra, ils attendront tous, que m'importe? Je vais donc, et j'en prends ces Messieurs à témoin, me mettre à l'œuvre sur-le-champ, pour vous! je vous ferai un opéra en trois actes. La scène se passera où vous voudrez, en Italie, par exemple, c'est la patrie du chant, et puis, c'est la mode. Vous choisirez l'époque que vous voudrez : le moyen âge, par exemple. L'opéra comique a beaucoup de fauteuils-moyen âge et d'habits-moyen âge, et ce sera autant de gagné; je vous mettrai autant de personnages que vous voudrez, une jeune fille et sa soubrette, un jeune peintre, ou un jeune musicien, si vous voulez, un pâtre des montagnes ou un bandit; il nous faut une action historique, sinon, point de princesse en grande robe, et point de princes en habits brodés; or, le public du dimanche tient aux princesses et aux princes, au velours et aux broderies et il ne faut pas mécontenter le public du dimanche; je vous mettrai ensuite autant de duos, trios, quatuors, que faire se pourra. Voyons! Au premier acte, duo de deux femmes, trio, entre le trio et le grand air une mazourka, chœur final, à moins pourtant que vous ne vouliez pas de chœurs comme dans l'*Éclair*; ce qui est très favorable à la représentation en province, voir même à Paris, à l'Opéra-Comique, où les chœurs chantent toujours faux

Au second acte, grand air, chœur, romance, trio, et, pour finir, une valse.

Au troisième acte, air à boire, quatuor, trio, un galop général; je compte beaucoup sur cette mazonetta, sur cette valse et sur ce galop. Vous voyez, signor, que je n'épargne rien pour votre succès.

Je vais donc me mettre à l'œuvre à l'instant, et vous faire le plus excellent des opéras-comiques présens ou passés; mais j'y mets une petite condition....

J. Janin.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCERT DE Mlle MAZEL A L'HOTEL-DE-VILLE.

Je n'étais pas entré dans cette salle Saint-Jean, si sonore, mais si incommode sous plus d'un rapport, depuis le concert qui y fut donné, il y a un an et demi, par les débris de l'école de Choron. Et cette soirée, il m'en souvient, ne fut pas des plus brillantes. C'est que le maître n'était plus là; l'anarchie avait succédé à l'ordre sévère qu'il avait établi, et la dissolution de ce précieux conservatoire était imminente. Elle ne s'est pas, hélas! fait beaucoup attendre; et comme on n'exécute jamais ni Handel, ni Marcello, ni Clari, ni Bach, au Conservatoire, nous sommes donc privés depuis long-temps, et pour long-temps aussi, probablement, des œuvres que ces grands maîtres ont légués à notre admiration. Il est impossible de ne pas éprouver un véritable serrement de cœur, en songeant aux longs efforts que cet infatigable et courageux artiste a faits toute sa vie pour populariser à Paris, et de là en France, le sentiment de la grande musique, et en leur comparant les déboires cruels et la triste fin qui en ont été le prix. Choron n'était point un spéculateur, c'était un *artiste* dans la haute acception du mot; c'est ce que les gens appelés à *protéger* la musique (qui se passerait bien d'une telle protection), n'ont jamais compris. Sa vie entière a prouvé que les sacrifices de toute espèce n'étaient pour lui que des obstacles impuissans quand il s'agissait des intérêts de l'art. Une assez belle fortune, que lui avait laissée son père, a été employée par Choron à la publication de plusieurs grands ouvrages, qui, s'ils n'ont pas atteint le but qu'il se proposait, attestent du moins le désintéressement absolu de l'auteur, et l'ardente foi qui le soutenait dans d'aussi longs et arides travaux. Le seul désir de mettre en lumière les œuvres objets de son admiration, a suffi pour lui faire publier une multitude de partitions (fort belles du reste) de l'ancienne école d'Italie, sans la moindre probabilité de rentrer dans les dépenses considérables que ces publications volumineuses nécessitaient.

En outre, dans la direction de son école spéciale de chant, il lui est arrivé plus d'une fois d'outrepasser le nombre d'élèves désigné par le gouvernement; et comme, dans ce cas, la somme allouée restait la même, c'était de ses propres deniers qu'il alimentait l'excédant. Mais le moyen de résister à la tentation de compléter sa troupe chantante! Bien souvent Choron ne pouvait pas même se résoudre à attendre l'occasion; il allait au-devant d'elle. Combien de fois assis rêveur dans son cabinet, ne lui est-il pas arrivé de prendre brusquement une résolution qu'il exécutait à l'instant? Avec quelques louis dans sa bourse, sans linge, sans provisions d'aucune espèce, il sortait, et, quand sa préoccupation n'était pas trop forte, il disait en passant au portier : « Vous avertirez ma femme que je suis parti pour le Midi, Toulouse, Marseille, etc. Je reviendrai dans deux ou trois mois. »

Vagabondant ainsi de ville en ville, il entrait dans les cabarets, dans les écoles, buvait avec les pères, se faisait amener les enfans, et, s'il réussissait à les faire chanter, rien ne lui coûtait ensuite pour acquérir les voix qui lui paraissaient belles, quelle que fût d'ailleurs l'ignorance des jeunes chanteurs. Choron aimait beaucoup à raconter ses courses aventureuses à travers la France et l'Allemagne; le ton à la fois sérieux et railleur de sa conversation donnait alors à ces récits un charme particulier. Je me souviens d'un épisode assez bouffon que Choron me racontait un jour en riant du meilleur de son cœur. Il parcourait la Normandie (à pied, selon sa coutume), en traversant un ruisseau gonflé par une pluie d'orage, le voyageur enfonça dans la boue, et y laissa ses deux souliers; ne pouvant parvenir à les retrouver, il essaya de continuer sa route sans chaussure; mais reconnaissant bien vite que ses pieds trop sensibles rendaient impossible une pareille tentative, il revint au bord du torrent, attendit pendant quelques heures que les eaux eussent baissé, puis, enfonçant son bras nu dans la boue, il parvint, après une recherche aussi opiniâtre que pénible, à repêcher ses deux souliers. C'était peu de temps après avoir quitté la direction de l'Opéra que Choron parcourait ainsi pédestrement la France. « Vous figurez-vous, me disait-il, la joie de mes anciens » administrés, dont je puis dire à ma louange que » je suis cordialement détesté; vous imaginez-vous » bien leur ravissement, s'il eût été possible pour » eux de voir leur ex-directeur cheminant pieds » nus dans la boue, et barbottant ensuite dans le » lit d'un ruisseau fangeux pour rattraper son infidèle chaussure! C'eût été capable de faire une révolution à l'Opéra; le bonheur cette fois les eût » peut-être fait chanter juste. »

Choron, malgré quelques bizarreries dont ses ennemis ont su tirer parti pour le tourner en ridicule, était incontestablement un homme supérieur. Ses premières études, dirigées presque exclusivement sur les sciences exactes, ne lui ont pas permis de devenir un praticien habile, lorsque plus tard le goût de la musique se développa en lui; mais ses connaissances théoriques étaient fort étendues, et les services qu'il a rendus aux artistes français, en les mettant à même de connaître les chefs-d'œuvre de l'ancienne école, ont d'autant plus de mérite qu'il a dû vaincre plus de difficultés pour y parvenir. Nous ne répéterons pas ici les regrets que nous avons exprimés si souvent sur la clôture de son institution; ils sont aujourd'hui dans la bouche de tout ce qui s'intéresse en France aux progrès et à la conservation de l'art musical.

Me voilà entraîné par mes souvenirs bien loin du sujet de cet article, il est temps d'y revenir. Je m'étais rendu à l'Hôtel-de-Ville pour assister à un concert monté par Mlle. Mazel dans le but d'élever un monument à son amie Mlle Élisa Mercœur, jeune muse morte à vingt ans de misère et de poésie. Un assez grand nombre de dames avait répondu au pieux appel de l'amitié, mais les hommes, il faut le dire, étaient fort clair-semés; et les lacunes de la salle me font craindre que si la recette de cette matinée est la seule ressource sur laquelle on compte pour l'érection du monument, ce projet ne puisse parvenir à sa réalisation. Il n'en faut accuser que la chaleur, et le mauvais choix du moment où tout ce que Paris contient de dilettanti est à la campagne; car le programme annonçait une réunion d'artistes capable d'attirer la foule. C'était d'abord Mlle. Mazel, dont le gracieux talent de piano se développe chaque jour d'une manière sensible; c'étaient ensuite A. Dupont, Dérivis, et Mme. Damoreau récemment de retour de sa tournée triomphale dans les départemens, Ponchard, Urhan, les frères Tilmant, et plusieurs autres artistes justement aimés du public. Peut-être, eu égard à la température caniculaire qui rendait si méritoire la présence du petit nombre d'auditeurs que ce concert avait réunis, n'eût-on pas dû allonger aussi démesurément le programme. Il y avait en effet pour une bonne heure de musique de trop. De sorte que, entraîné par l'exemple, je dois avouer m'être esquivé long-temps avant la fin. Je ne parlerai donc pas des stances à la mémoire d'Élisa Mercœur, dont la musique est due à M. Castelli et les paroles à la mère de la pauvre jeune fille; Ponchard s'était chargé de les chanter, et je suis sûr qu'il les a fait valoir avec ce talent, et cette sensibilité entraînante qu'il met dans tout ce qu'il exécute. Je ne ferai pas mention non plus d'un sextuor de Meyseder, ni du solo de clarinette exécuté par M. Klosé, ni du duo de Guillaume Tell. Tout cela se trouvait dans la seconde partie du concert à laquelle je n'ai pas assisté. J'en dirai autant des romances de Mlle. Loïsa Puget dont je ne connais encore que les titres et les superbes points d'exclamation qui s'y font remarquer. Celles intitulées : TOI!!! et SON NOM!!!! m'ont paru tout-à-fait sortir de la ligne ordinaire sous ce rapport. Que Mlle. Puget me pardonne cette mauvaise plaisanterie, qui n'ôte rien sans doute au mérite de ses compositions; mais j'ai horreur des points d'exclamation. C'est chez moi une idiosyncrasie, comme les chats chez M. Meyerbeer. Un seul suffit à me faire faire la grimace, deux m'impatientent, trois me mettent en fureur. Jugez donc de ce que j'éprouve quand j'aperçois les points d'exclamation de Mlle. Puget rangés en bataille derrière les carreaux d'un éditeur, et bourrés de sentiment depuis la pointe jusqu'au point. Mais laissons cela. De Mlle. Puget à Mme. Damoreau la transition est facile; ces deux noms se trouvent en effet souvent réunis sur les affiches de concert; la célèbre cantatrice ayant pris sous sa protection spéciale les romances de sa jeune amie. Mme. Damoreau donc a chanté un air de Costa avec toute la pureté imaginable; on ne poussera pas plus loin, nous le croyons sincèrement, l'art de la vocalisation; chaque note de cette douce voix est une perle, et une perle de la plus belle eau. Derivis et A. Dupont ont su également se faire beaucoup applaudir, l'un dans un grand air de la *Zaïra* de Mercadante, et l'autre dans l'air si beau de la *Juive*, dont la première partie surtout exige une si profonde expression de la part du chanteur. Mlle. Mazel a tiré grand parti de son solo de piano, et c'est là surtout que nous avons pu apprécier les progrès qu'elle a faits depuis l'année dernière. Ce qui lui manque peut-être plus que toute autre chose, c'est l'aisance et la verve: on voit qu'elle est sans cesse préoccupée des difficultés qu'elle sait avoir à vaincre dans le courant de certains morceaux, et on sent dans son jeu la crainte que ces difficultés lui inspirent, ce qui ne l'empêche pas cependant de les vaincre sou-

vent avec bonheur. Il me reste à parler d'un magnifique quintetto de Beethoven, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, que je n'avais jamais eu l'occasion d'entendre. Cette alliance de quatre instrumens à vent avec le piano est des plus heureuses; il est vrai que l'effet en était peut-être beaucoup augmenté par le talent supérieur dont les quatre exécutans ont fait preuve. Ce sont MM. Vinit, Klosé, Dauprat et Kocken, et l'on connaît le mérite particulier de chacun d'eux; seulement je ne puis m'empêcher de dire en passant que jamais M. Vinit n'avait tiré de son hautbois des sons plus délicieux, ni mis plus de grace dans son style. C'est probablement le dernier concert dont nous aurons à entretenir nos lecteurs jusqu'à l'hiver prochain.

HECTOR BERLIOZ.

REVUE CRITIQUE.

Vingt-cinq caprices-études pour le piano, composés par Henri Bertini jeune, op. 94, Chez Henri Lemoine.

Chaque époque, dans les arts, a vu s'élever contre elle un nombre plus ou moins grand d'adversaires, qui toujours ont préconisé le passé pour rabaisser le présent. La nôtre ne devait pas être plus exempte que ses devancières de cette opposition au petit pied, et ne possédait aucun droit particulier qui pût lui faire obtenir un bill d'indemnité. Aussi a-t-elle ses détracteurs. Mais de quoi se plaignent-ils? — de quoi?... les uns prétendent que l'art marche au hasard, sans but et sans direction bonne ou mauvaise; les autres, que la divergence des opinions artistiques est flagrante; et tous s'accordent à nous crier bien haut que la diversité des styles et des genres prouve évidemment la décadence de l'école, et que nous courons à notre perte, à la confusion des langues, au chaos, au tohu-bohu, que sais-je?

Cris impuissans! fureurs bizarres!

Pour nous, qui n'adoptons aucune école à l'exclusion des autres, et qui admettons tous les genres, hors le genre pédantesque, parce que c'est aussi le genre ennuyeux, nous applaudissons de tout notre cœur à ces dissentions inoffensives et à ces conflits, persuadés que ce qui en sortira de bon doit rester, et que le médiocre disparaîtra. Nous répondrons donc à ces pessimistes par système, que le mal n'est pas aussi grand qu'ils veulent le faire; que cet état, anormal pour eux, ne l'est pas pour nous, puisqu'il nous semble un signe non équivoque de force et de vie; que, de cette fermentation, de cette sève surabondante, surgiront de nouvelles individualités plus prononcées, des croyances plus ferventes et des convictions plus intimes. Nous leur dirons enfin que, si rien n'est immuable dans la nature, l'art qui, lui aussi, est soumis à ses lois, doit tendre sans cesse à se modifier et à se transformer. Nous savons que ces combats ne s'effectuent pas sans chocs. Eh bien, tant mieux : du choc jaillit la lumière.

Et puis, d'ailleurs, n'avons-nous pas au milieu de ces luttes de partis, un pouvoir modérateur, un petit nombre d'esprits judicieux qui, adoptant ce conseil d'Ovide : *inter utrumque tene*, sont progressifs, parce que l'élévation de leur intelligence ne leur permet pas de suivre la route opposée, sans pour cela se refuser à un juste tribut de respect envers les hommes de génie et de conviction qui les ont précédés. M. Bertini nous semble se placer à bon droit parmi ces esprits éclairés. Tout en tenant compte des efforts tentés dans le passé, il marche, non par bonds ni par saccades, mais d'un pas sûr et régulier dans les voies nouvelles, où depuis quelque temps l'art est entré. Son recueil de vingt-cinq études, bien qu'il renferme quelques longueurs, nous a surtout frappé en ce sens que nous y avons reconnu ce cachet de bon goût et de bonne compagnie qui le distingue comme auteur et comme pianiste.

La légèreté est la qualité dominante du n° 1. Il offre de plus, comme étude, l'emploi de la liaison de deux notes; et tous les bons professeurs savent que le seul moyen d'arriver à ce résultat d'une manière satisfaisante, consiste à appuyer sur la première note et enlever la seconde. On ne saurait trop insister sur ce principe auprès de certains élèves qui l'exécutent au rebours de ce qu'on leur dit, et enlèvent la première note pour appuyer la deuxième. On pourra retrouver la pratique de ce précepte dans le n° 2, dont la mélodie large et noble, en même temps douloureuse et plaintive, pourrait devenir pour les pianistes consciencieux une excellente occasion de prouver qu'ils savent faire vibrer les cordes d'un instrument qui, malgré tout ce qu'on en dit, chante quand on sait le faire chanter.

Ferons-nous un reproche à M. Bertini d'avoir sacrifié à la mode, en introduisant dans son œuvre quatre valses et deux galops? nous savons qu'on pourrait nous répondre par ces vers du Tasse :

Così all' egro fanciullo porgiam aspersi
Di soave licor gli orli del vaso, etc.

Sans nous appesantir ici sur le fort et le faible de la question, nous dirons que la meilleure de ces quatre valses est sans contredit le n° 10, qui réunit la coquetterie à l'originalité. Nous citerons surtout le passage où la basse bat le premier temps sur la tonique, et les deux autres sur la dominante, pendant que la main droite frappe des accords en blanches, d'où résulte l'effet dou-

ble et simultané de deux mesures différentes, celle à trois quarts et celle à deux temps. Mais, ce qui peut nuire à l'ensemble du morceau, c'est que l'auteur revient six fois au thème principal, en comptant à la vérité la modulation en mi bémol. C'est beaucoup trop. Il est bien de répéter ce qu'on veut faire comprendre, mais c'est un moyen dont il ne faut pas abuser : il y a des bornes à tout. Du reste, ce morceau est excellent. Nous n'avons rien vu de remarquable dans les autres valses (n°s 3, 6 et 8), si ce n'est que le n° 3, composé dans la manière allemande, a une reprise qui offre l'utile emploi du trille dans les deux mains.

Le rhythme du n° 4, nous a rappelé involontairement celui du Scherzo de l'œuvre 97 de Beethoven; et, dans les deux morceaux, la basse commence seule et monte diatoniquement. Au surplus, cette ressemblance n'existe que dans les premières mesures. M. Bertini, d'ailleurs, nous a dès long temps prouvé, que le moyen le plus sûr de faire voir qu'on ne copie personne, c'est d'imprimer à ses œuvres le cachet d'un talent individuel. Aussi, au lieu de nous arrêter sur un rapport que le hasard seul a fait naître, remarquons en passant cette teinte douce et mystérieuse, répandue dans l'effet général du n° 5, mais avec laquelle tranche trop crûment la reprise en ut dièze mineur qui en affaiblit l'effet; et sans nous arrêter trop long-temps au n° 7, qu'on prendrait pour un nocturne à deux voix, tant il a le phrasé de ce genre de composition, arrivons au n° 9. Celui-ci est divisé en deux parties, dont la première, au moyen de notes soutenues et d'accords détachés, semble nous placer *dans l'ombre et le silence;* la deuxième, au contraire, grace à une mélodie passionnée et accompagnée d'arpèges, paraît nous peindre une de ces scènes nocturnes, si ordinaires sous le climat dévorant de l'Espagne.

Les extrêmes se touchent : si nous entendons ici des chants d'amour, là nous assistons à une scène de douleur et d'angoisses; l'auteur nous la retrace en sons étouffés et lugubres dans le n° 11, auquel nous préférons cependant le n° 2, aussi dramatique, mais d'une expression plus touchante. Les n°s 12 et 14, bien que différens quant à la mesure, ont le même caractère de légèreté et quelque ressemblance dans le rhythme. Plus de gravité et un chant mélancolique distinguent le n° 13. Nous n'avons que peu de choses à dire des deux n^os qui suivent, si ce n'est que le 15e est un galop *quasi pastorale*, et que le 16e nous a paru un peu long : six pages! Nous rentrons franchement ici dans le genre scholastique, grace au 17e caprice. Voilà bien une véritable étude en doubles croches dans les deux mains; nous avons toutefois remarqué, que M. Bertini a usé de quelque parcimonie envers la gauche. Le chant du caprice suivant est lent et simple. L'auteur a écrit au-dessus : *con divozione*; nous, nous aurions écrit : *con misterio :* le rhythme des octaves de la basse, nous semble appartenir beaucoup plus à un arcane qu'à un symbole.

Un dialogue vif et piquant donne beaucoup d'intérêt au n° 19. Le motif de celui qui suit, et surtout les blanches exécutées par le pouce de la main droite, rappellent le 15e où se trouve la même partie; du reste, ces deux morceaux n'ont que ce point de ressemblance. Ce 20e numéro est original, et l'est pourtant moins à notre avis que le 21e. Ce dernier, dans la mesure à six quarts, se compose d'accords de trois notes dans un mouvement accéléré : bien exécuté, il doit produire un effet entraînant. L'emploi des accords se retrouve encore dans les deux numéros qui viennent après. Le 22e est excellent pour apprendre à parcourir rapidement l'étendue du clavier avec quatre notes dans la main droite. Le 23e nous offre l'étude des accords dans la main gauche, avec un chant pathétique dans la droite; son exécution demande une expression vraie et sentie. Les n^es 24 et 25 ont un beau caractère dramatique.

En résumé, des mélodies qui ont presque toujours de la fraîcheur et de l'élégance, une harmonie recherchée, des rhythmes heureux, une entente parfaite des ressources de l'instrument; mais aussi des redites, des longueurs, d'où résulte quelquefois de la monotonie, de trop grands écarts de doigts (tout le monde ne peut pas faire des onzièmes); tels sont les qualités et les défauts qui nous ont le plus frappé dans ce recueil. En somme, nous y avons reconnu le faire d'un artiste habile, et nous croyons son œuvre digne d'occuper une place dans la bibliothèque de tous les gens de goût.

F. Benoist.

NOUVELLES.

*** Nourrit et mademoiselle Falcon sont de retour de leur tournée départementale, et avec eux l'Opéra s'empresse de nous rendre nos chefs-d'œuvre modernes : nous reverrons lundi *la Juive* et vendredi *les Huguenots*.

*** Mademoiselle Falcon, après avoir excité à Bordeaux de si vifs transports dans *Robert-le-Diable*, qu'elle a chanté *cinq fois* sur douze représentations qu'elle a données, et dans la *Vestale*, a obtenu un nouveau triomphe dans un autre chef-d'œuvre de Spontini, *Fernand Cortez*. Elle a chanté et joué (car cette *cantatrice*-là *joue*) le beau rôle d'Amazilie avec la même verve que celui d'Alice et de Julia. Trois salves d'applaudissemens ont retenti après l'air du second acte : « Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire. » Le ténor Dumas, dans le rôle de Cortez, l'a secondée avec autant de bonheur et de succès que dans celui de Licinius.

*** Madame Damoreau part pour un nouveau congé, qui suspendra les représentations du *Luthier de Vienne* : elle va chanter à Douai.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, membre de l'Institut, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître dechapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 29.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 JUILLET 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Stradella, ou le Poète et le Musicien; par M. J. Janin. — Chronique musicale; par un Vieillard stupide qui n'a presque plus de dents. — Nouvelles.

STRADELLA.
OU LE POÈTE ET LE MUSICIEN.

(2e article.)

— *Je vous ferai un opéra-comique*, mais j'y mets *une petite condition*, ainsi avait dit le poète à Michel. A ces mots : *une petite condition*! nous fûmes sur le point de nous écrier : — *Et laquelle*! tant le poète avait d'assurance dans son maintien, tant il y avait d'inquiétude sur le front de Michel.

Voici ma condition, *sine qua non*, dit le poète, qui ne savait que ces deux mots de latin, latin de vaudeville et de la chambre des députés, je vais faire mon opéra-comique selon le devis précédent, mais vous, Michel, vous m'en donnerez le sujet, sinon, non.

Disant ces mots, il tira de sa poche un merveilleux étui brodé par une coquette d'opéra-comique, à coup sûr; il tire de ce joli portefeuille un excellent cigarre de la Havanne, puis s'étendant mollement sur l'herbe, il attendit le sujet de son nouveau chef-d'œuvre à venir. Michel, cependant, se frappait le front comme un homme désespéré.

Nous étions tous, les uns et les autres, dans la plus grande anxiété, chacun de nous se consultait en lui-même pour savoir si par hasard, dans le coin le plus secret de sa cervelle, il ne trouverait pas le sujet d'un opéra-comique? Celui-ci, qui était un jeune homme savant, interrogeait ses souvenirs classiques; mais, ni dans l'Athènes de Périclès, ni dans la Rome d'Auguste, il ne trouvait pas le plus petit opéra-comique. Celui-là, romancier de son état, se consultait pour savoir, si son prochain roman, son œuvre inédite, et par conséquent son œuvre favorite, ne pourrait pas servir à construire un opéra-comique? mais il avait beau arranger et déranger ses personnages, tailler et couper une histoire en plein dialogue, il ne trouvait pas un opéra-comique. Celui là qui était libraire, et qui avait publié beaucoup de livres, se rappelait avec regret tous les opéras qu'on avait pris dans ses publications, mais hélas! depuis long temps, tout ce qui avait été à prendre, avait été pris bel et bien par les inventeurs dramatiques, le livre de la veille même avait été déjà déchiqueté pour l'opéra-comique du lendemain, si bien qu'il ne restait pas un seul petit

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

acte d'opéra-comique dans tous les livres publiés par ce malheureux libraire, et il se désolait de publier des auteurs si inutiles à la poésie lyrique et à la société.

Cependant, notre poète, voyant l'embarras général, triomphait modestement, et tout en fumant son cigarre d'un air humble et goguenard à la fois, il avait l'air de nous dire : — Vous le voyez, mes petits chers amis, vous êtes là tous de grands critiques, de grands libraires, de grands romanciers, de grands musiciens, et vous voilà bien embarrassés pour trouver seulement un sujet d'opéra-comique? Il n'est pas si facile que vous le pensez, de faire un opéra-comique : et fait pas qui veut, un opéra-comique! Et c'est ainsi qu'il triomphait de nous tous du haut de ces opéras comiques.

A la fin, cependant, Michel rompant le silence : vint à notre aide et à son aide à lui-même. — Je crois, dit-il au poète, en se frappant du front, que j'ai votre affaire. Je me rappelle à présent un sujet admirable, qui aurait fourni à coup sûr les idées d'une symphonie à Beethoven; je crains seulement que le sujet ne soit trop beau, ou ce qui revient au même, que le sujet soit trop simple pour la chose sans nom, que nous en voulons faire, vous et moi. Ecoutez-moi, cependant, mon maître, et puis, quand j'aurai fini, vous me direz sans façon, combien il y a de duos, trios, quatuors, valses, galops et masourka, dans tout cela.

Alors Michel commença le récit que voici : — Quand j'eus obtenu le grand prix du Conservatoire, ce grand prix qui devait m'ouvrir tous les chemins, hélas! je m'en allai plein de courage et plein d'espoir à l'école de Rome. Rome, une ville sans musique, une ville sans théâtre, une ville morte, qui n'a pas un *de profundis* à chanter sur ses ruines; voilà où j'étais moi, tout seul, moi, pauvre homme, livré à mes cent mille mélodies inconnues, qui ne pouvaient pas sortir de mon cœur. Ah! que n'aurais-je pas donné alors, pour une belle voix qui eût voulu chanter ma musique, que n'aurais-je pas donné, pour avoir à moi, quelque vigoureux et jeune orchestre, qui pût retentir énergiquement sous mes ordres! Ni femme de vingt ans, ni amour, ni belle italienne brûlée au-dedans et brûlée en-dehors, ni Française qui m'eût tendu ses bras avec une sincère passion, rien n'eût valu pour moi le premier coup d'archet de mon chef d'orchestre! rien au monde! Cependant, j'allais, je venais, je cherchais, j'attendais, j'avais deux ans à rester là, dans cette ville éternelle, dans ce silence éternel, au milieu d'ennuis éternels!

Enfin, l'ennui me prit si fort de me voir perdu au milieu de ce silence, dans ces ruines muettes, dans ces temples sans prières, dans ces palais sans échos, que je me dis un jour, qu'il me fallait mourir ou qu'il me fallait m'enfuir; mais où fuir? Rome était la vaste prison que m'avait imposée l'Institut en me donnant ma première couronne, et je ne pouvais sortir de l'Italie qui servait de remparts et de fossés à ma triste prison. On me parla des Abruzzes, on me dit qu'il y avait quelques dangers à courir dans ces montagnes qui met hors de la loi et des sbires, que la montagne n'était pas sûre, mais que le torrent était rapide, que le soleil était éclatant, que la terre était poétique, qu'on ne voyait pas Rome des Abruzzes, ni son capitole élevé, ni les églises sans croyances, ni ces statues sans nez et sans nom, qu'on vous donne pour des héros. On m'avait dit que dans les Abruzzes, il n'y avait pas d'académie de Rome, pas d'école de peinture, pas d'école de musique, pas de professeurs venus tout exprès de la section de peinture à l'Institut pour nous enseigner la musique, ce n'était pas acheter trop cher cet admirable exil par quelques dangers, je partis donc. Je m'enfonçai dans ces gorges profondes en chantant ma musique; je cherchais plus que je ne les craignais les brigands qui devaient venir et m'enlever, nouveau Salvator-Rosa, au milieu de leurs montagnes et comme pour les provoquer, les belles mélodies que je chantais en marchant!

Un jour, que la chaleur était grande, et que je me reposais haletant, au pied d'une chapelle en ruines, je vis venir à moi, une pauvre vieille femme qui portait sur sa tête une élégante cruche qu'on eût prise pour un vase étrusque, déterré la veille à Herculanum. La bonne femme m'offrit à boire, avec la bonne grace hospitalière de Rachel à la fontaine, seulement c'était une Rachel de soixante ans. Mais l'eau de la Rachel biblique n'était pas plus fraîche et plus pure que l'eau de ma vieille Rachel Italienne. — Vous êtes bien seul, me dit-elle dans un bon patois italien que je comprenais à merveille; car ce n'est pas là une langue, c'est une chanson, c'est une musique; vous êtes bien seul, et comment n'avez-vous pas peur des bandits des montagnes?

— Je n'ai peur de rien, lui dis-je, ma bonne mère, car je n'ai rien à perdre. Je suis un pauvre homme que l'ennui a poussé dans ces montagnes; si je rencontre un bandit, tant mieux! mais, à vrai dire, je ne crois pas plus aux bandits qu'aux musiciens de l'Italie, ils sont morts les uns et les autres, on n'en voit plus. Hélas! je voudrais voir l'Italie remplie de bandits, de voleurs, de galériens, de carbonari, et tout ce qu'il y a de plus affreux, pourvu que j'y fisse rencontre d'un Cimarosa.

La bonne femme m'écoutait avec un fin sourire italien, qui était un sourire de bon augure. Elle déposa lestement sa belle cruche sur la pierre où j'étais assis, et après avoir pris place à côté de sa cruche, dont je sentais la bienveillante fraîcheur entre la vieille et moi:

—Ça, me dit-elle, je vois que vous n'avez pas peur des bandits, et vous avez raison; le bandit ne veut pas grand mal à vous autres artistes. Le bandit est vagabond comme l'artiste; il est couvert de baillons comme l'artiste; il vit au jour le jour, il chante gaîment comme l'artiste; le bandit est un artiste. Moi qui vous parle, seigneur, j'étais la fille d'un bandit des montagnes et d'une princesse, fille d'un cardinal! Quand j'étais jeune, j'épousai un jeune bandit de Terracine, Antonio; qu'il était beau et brave! quelles larges boucles d'or à ses oreilles! quels épais boutons d'argent à sa veste de velours! quels jolis petits pistolets à sa ceinture! Il avait la plus belle carabine, le plus beau sabre, le plus ferme coup d'œil. Il pinçait de la guitare comme un *Don* espagnol, il chantait comme un *Soprano*, et pourtant, Dieu sait que ce n'était pas là sa voix naturelle! Ainsi je suis fille de bandit, femme de bandit, mère de bandit. Mon père est mort d'un coup de poignard; sa tête valait mille sequins! mon mari est mort dans une bataille livrée en plaine contre les sbires; sa mort a été célébrée par une chanson; j'espère bien que mes fils mourront aussi honorablement, aussi heureusement que leurs pères, par le fer ou par le feu. Car nous avons toujours été une famille heureuse, honnête et dévouée à la Vierge. Ainsi donc, si vous voulez venir avec moi, je vous ferai peut-être voir des bandits, puisque vous les aimez.

Messieurs, nous dit Michel en se retournant vers son poète, vous trouvez peut-être inconvenant le discours de cette bonne femme, fille, femme et mère de bandits si heureux; mais si vous l'aviez entendue me raconter naïvement et simplement tous ces détails, peut-être penseriez-vous comme moi, que tout ce discours était fort naturel dans la bouche d'une fille des montagnes, qui, de bonne heure, se sera fait le raisonnement suivant: *La montagne est à nous*; nous n'avons pas d'autre patrimoine; or, le susdit patrimoine ne nous donne ni fruits, ni fleurs, ni pain, ni vin, ni pâturages; nous n'avons que nos abîmes, nos grands arbres, nos vertes forêts, nos rapides cascades, notre ciel sans nuage; nous ne sommes sur le chemin de personne; il faut donc que l'étranger qui se présente dans nos montagnes, qui dort à l'ombre de nos vieux chênes, qui se désaltère dans nos ruisseaux, qui regarde notre beau ciel, qui respire cet air si pur, nous paie notre ombre, notre eau, notre ciel, notre air, tout comme il nous paierait nos fruits, si nous avions des fruits, notre vin, si nous faisions du vin, notre pain, si nous recueillions du pain! nous vendons ce que nous avons, nous autres montagnards; c'est notre droit. Nous n'avons rien, il faut que le voyageur nous l'achète! Mon dieu, Messieurs, n'ouvrez pas de si grands yeux; cette bonne femme raisonne tout-à-fait comme raisonne le faiseur d'opéras-comiques; quand il nous vend, à nous autres musiciens de talent, ses vers et son esprit.

Mais je reviens à la bonne femme. — Ma bonne mère, lui dis-je, vous me voyez bien heureux de votre confiance, et, sans nul doute, j'accepterais votre proposition; mais être présenté à un bandit, comme je pourrais être présenté dans le salon d'un cardinal, cela me paraît une cérémonie ridicule. Je n'ai jamais compris une rencontre avec ces héros des montagnes que contrainte et forcée; le hasard est le seul introducteur que je veuille accepter auprès de ces maîtres souverains des Abruzzes. Ainsi donc trouvez bon que je continue ma route à tout hasard.

— J'en suis fâchée, me dit la bonne femme, bien fâchée, je vous aurais raconté chemin faisant, un miracle de notre bonne dame, la Sainte-Vierge Marie, dont voici la chapelle. — D'autant plus que le héros de cette histoire, c'est un musicien, un grand musicien, sainte Vierge! mais bonne route seigneur, et que le ciel soit avec vous.

A ce mot de musicien, je me sentis saisi d'un grand intérêt que vous comprendrez tout d'abord. J'allais partir, je m'arrêtai: — Le soleil est encore

bien haut, dis-je à la vieille femme, vous plaît-il de me raconter cette histoire, ma bonne, et alors elle commença sans se faire prier; et c'est là aussi que commence notre opéra-comique s'il vous plaît.

Monsieur, il y avait, il y a bien long-temps, me dit la vieille, à Rome, un jeune musicien d'une grande beauté et d'une grande renommée, et d'une grande belle voix, nommé Stradella. Il était jeune, bien fait, brave, de belle humeur, galant pour les dames et si vif et si gai et si bon, que c'était parmi les plus jeunes femmes à qui serait aimée de lui. Lui de son côté, il aimait toutes les femmes, les plus belles et les plus jeunes, s'entend. Enfin, enfin, vint le jour où Stradella devait aimer de son véritable amour. Mais aussi c'était une belle jeune fille si modeste et d'un si grand nom, que Stradella en eut grand'peur, mais il n'y a pas de peur si grande, qui ne cède à un grand amour. La peur de Stradella s'en alla bien vite. Il osa dire enfin : *je t'aime*, ce mot charmant que chante le cœur à vingt ans. Elle lui répondit: je t'aime! il l'enleva, il en fit sa femme et ils prirent la fuite elle et lui! Courez après!

Mais hélas! si la jeunesse est heureuse, elle est pauvre. L'argent n'était pas le troisième compagnon de cette fuite. Stradella se cacha d'abord, *lui et son amour*, car la famille de la fille enlevée était puissante, on la cherchait de toutes parts dans l'Italie. Où est-elle? où est Stradella? Cette famille offensée était avide de vengeance.— Une vengeance italienne, Seigneur! Stradella se cachait, il cachait sa femme, mais comment cacher long-temps un bel œil noir qui brille comme le soleil? comment dérober sous un silence obstiné, une voix qui sonne comme l'or? Un jour Stradella chanta, il était à Venise, on l'entendit de Rome! Un autre jour il promena sa femme dans une gondole, la gondole était fermée, la femme était masquée, on vit cette femme de Rome même, dans le fond de la gondole, on vit la jeune dame à travers son masque, elle fut reconnue par la vengeance qui la guettait. La vengeance possède un regard aussi perçant que l'amour.

Ainsi avertis que la plus belle voix italienne chantait à Venise, et que la plus belle romaine de dix-huit ans se promenait en gondole fermée à Venise, voilà aussitôt nos parens outragés qui se mettent en route. Ils arrivent à Venise, ils arrivent trop tard, Stradella est parti, sa femme aussi. On écoute! on regarde! on les suit. Stradella entrait alors avec sa femme dans ces mêmes montagnes où vous êtes. Ils avaient eu accès, elle et lui, dans le village que vous voyez là haut, ou plutôt dont vous voyez les ruines, car il n'y a plus de village, les maîtres de la montagne ne veulent pas de village si près d'eux. Nos Romains suivent les deux amans à la trace. Ainsi ils se trouvèrent réunis dans les mêmes montagnes, Stradella et sa femme, les parens outragés et leur vengeance. Il y avait du sang dans tout cela.

C'était un beau dimanche, le plus beau dimanche de l'année chrétienne, c'était la fête de la Vierge, la petite chapelle que vous voyez-là, triste et fermée, était resplendissante! L'autel était paré de fleurs, la madone était dans sa plus riche parure, toute la montagne célébrait en priant sa sainte patrone, tout-à-coup au milieu du silence, on entendit une voix qui venait du ciel; c'était la voix d'un ange, c'était une voix divine. L'émotion était dans tous les cœurs, les larmes étaient dans tous les yeux, Stradella chantait. Sans défiance et sans crainte, il était venu pour fêter la sainte Vierge lui aussi, mais vous allez voir, seigneur, comme il en fut récompensé!

Nous écoutions avec le plus grand intérêt le récit de Michel, ou plutôt le récit de la vieille femme, lorsque tout-à-coup Michel fut interrompu par le poète. — C'est cela, dit-il, voilà qui commence fort bien pour vous, jeune homme. — Premier acte. — Un jeune musicien Italien, que nous nommons Alberti, il fait la cour à la fille du riche seigneur Montferti nommé Angéla. Voilà un beau premier acte, il me semble que j'y suis déjà :

En même temps le fécond poète nous récitait gravement des vers excellens d'opéra-comique qu'il venait d'improviser.

ALBERTI.

A mon amour accordez votre fille
De la seule Angéla je veux tout mon bonheur.
Ah! je reconnais à mon cœur
Que je suis de votre famille.

MONTFERTI.

Jeune imprudent tu n'auras pas ma fille,
Qu'une autre fasse ton bonheur,
Va! je le sens à ma fureur
Tu n'es pas de notre famille.

L'heureux poète nous récita ainsi plus de cent vers de sa façon, excellens à mettre en musique, et

nous nous entreregardions les uns les autres dans le plus grand étonnement.

J. Janin.

(*La fin au prochain numéro.*)

CHRONIQUE MUSICALE.

On lit dans *la Quotidienne* de lundi dernier : « Nous verrons pendant l'absence de Madame Damoreau un opéra en trois actes qui, chute ou succès, sera une bonne fortune pour l'administration. La musique est d'un artiste provençal qui a composé sa partition sous ces odorans bosquets d'orangers qui ont fait la réputation de la ville de Grasse. M. Fontmichel, qui à un talent vif et brillant joint une fortune de trente mille livres de rentes, ce qui ne gâte rien à une partition, *a voulu payer* sa bien-venue à l'Opéra-Comique par des concessions généreuses, qui étonneraient moins de la part d'un associé de M. Rotschild, que de la part d'un émule de Grétry. M. Fontmichel a fait à l'administration l'abandon de ses droits d'auteur. Il a consenti à payer les frais de copie et *a voulu* racheter le congé de Chollet. Par *reconnaissance*, on jouera son opéra, et le jour de son triomphe ne lui aura coûté que vingt-cinq mille francs. » Le sang-froid et la bonhomie ironique de l'auteur de ce petit article sont tels, que l'intention véritable en échappera probablement à une grande partie des lecteurs. M. Fontmichel, le malheureux auteur affligé de trente mille livres de rentes, a bien *voulu*, en effet, payer sa bien-venue à l'Opéra-Comique, il a bien *voulu* payer la copie, abandonner ses droits d'auteur et racheter le congé de Chollet, du moins la rumeur publique le répète dans tous les coins de Paris depuis quelques jours; mais il s'agit de savoir de quelle manière M. Fontmichel a été amené à *vouloir* se déposséder ainsi en faveur de MM. les directeurs de l'Opéra-Comique. C'est là le sujet d'une étude qui peut-être ne sera pas sans intérêt, même pour les compositeurs garantis par la modicité de leur fortune du danger que l'exemple de *tels sacrifices* pourrait avoir pour eux. M. Fontmichel est-il accouru du fond de la Provence, enthousiasmé pour le génie administratif de ces messieurs, pour leur haute capacité musicale, pour leur ardente et continuelle sollicitude à hâter la marche de l'art, enfin, pour toutes les qualités brillantes qui les distinguent si éminemment? Est-il venu leur offrir le fruit de ses veilles et de ses rentes, en leur disant : O grands hommes! votre gloire a percé jusqu'à moi; malgré les ardeurs du soleil provençal, elle a brillé à mes yeux d'un si vif éclat, que j'en ai été ébloui. Si quelque chose peut égaler l'admiration que je ressens pour vous, ce n'est, en vérité, je vous le dis dans la simplicité de mon ame, ce n'est que ma seule reconnaissance. Car j'aime la musique, moi aussi, *anch'io son pittore*, je l'aime, je l'adore, je la vénère, je la respecte, d'une autre manière que vous, il est vrai, mais enfin, rien n'est plus sincère que mon amour et mon respect pour elle. Et, c'est en songeant à tout ce que vous avez fait, à tout ce que vous faites, et à tout ce que vous ferez en sa faveur, que, transporté d'admiration, j'ai voulu prouver aux deux infatigables soutiens de mon art chéri, combien j'apprécie leurs savans travaux, leurs études patientes du jour et de la nuit et leur noble désintéressement. Oui, leur désintéressement; car enfin combien recevez-vous de subvention annuelle pour soutenir votre glorieux théâtre? deux cent quarante mille francs, tout au plus?..... Deux cent quarante mille francs,..... Quelle pitié!..... pauvres grands hommes!..... Je le savais déjà, et c'est en y réfléchissant que si souvent à Grasse je me suis demandé : que puis-je faire pour eux, leur envoyer une caisse de mes plus belles oranges, accompagnée d'un choix de pastèques et de cedras?.... C'est leur exprimer bien faiblement des sentimens si forts. Une comparaison poétique, a nommé jadis pomme d'or le fruit de l'oranger; si cette dénomination était plus prosaïquement vraie, je pourrais peut-être espérer que mon présent serait bien accueilli de MM. les directeurs de l'Opéra-Comique. Ce serait ma subvention à moi, elles les aiderait un peu à combattre l'obstination de ce maudit public, qui si souvent, dit-on, s'amuse à ne pas faire plus d'attention à leur théâtre que s'il n'existait pas. Mais enfin puisque mon jardin n'est pas le jardin des Hespérides, puisque mes oranges ne sont pas de véritables pommes d'or, et que les Atalantes qui courent dans toutes les directions, excepté dans celle de la place de la Bourse, ne s'arrêteraient certainement pas à les ramasser; il faut trouver un autre moyen. Voyons un peu... Quand je me priverais bien d'un an de mon revenu, je n'en serais pas beaucoup moins riche. C'est cela! vingt-cinq ou trente mille francs, on peut les offrir : c'est même probablement le genre de cadeau qui leur sera le plus agréable. En outre, j'y joindrai une partition, une bonne partition, bien consciencieusement faite, à laquelle je travaillerai un an, quinze mois, deux ans s'il le faut! Et, quand tout sera prêt, musique et argent, j'irai moi-même, en personne, comme la reine de Saba, déposer mon offrande aux pieds de ces Salomons de l'harmonie. Le sage roi juif avait bâti un temple sublime, dans lequel un chœur de quatre mille lévites était chargé de chanter les louanges de Dieu Mes deux admirables directeurs ne sont pas rois, mais comme Salomon ils sont sages, comme lui ils *sont*.....; c'est-à-dire, comme lui ils *ont* élevé, ou du moins soutenu le genre national, ce beau temple de l'Opéra-Comique, où le chœur ne chante pas les louanges de Dieu, il est vrai, où il ne chante pas du

« tout même, mais où se conserve frais et intact le « précieux dépôt des bonnes doctrines musicales-natio- « nales; donc, ma comparaison est juste : ce sont les Sa- « lomons de l'harmonie. Voilà, messieurs, ce que je pen- » sais à Grasse. Et voici le résultat de mes pensées. D'a- » bord, un opéra-comique en trois actes, dont je vous » abandonne la propriété pleine et entière, dont vous » pourrez vendre la partition aux éditeurs de musique, et » toucher les droits d'auteur, tant à Paris qu'en province; » de plus, voilà quinze cents francs qui serviront à vous » indemniser des frais de copie. Ce petit paquet contient » un certain nombre de billets de banque, dont je vous » supplie de vouloir bien disposer, comme vous le juge- » rez convenable, dans l'intérêt de l'art et des artistes. Par » exemple, on annonce le prochain départ de Chollet; il » y a pour lui un rôle important dans mon opéra (dans » *votre* opéra, voulais-je dire); eh bien! achetez le congé » de Chollet. Je suis artiste, vous êtes artistes, nous y » gagnerons tous et l'art n'y perdra rien. Je regrette, » messieurs, de n'avoir à vous présenter qu'une pareille » bagatelle, mais recevez-la de bon cœur comme je prends » la liberté de vous l'offrir, et.... excusez du peu. »

Un homme d'esprit comme M. Fontmichel a-t-il pu être saisi d'un tel accès de don-quichottisme? — ou bien, comme je l'ai dit en commençant, messieurs les Salomons du théâtre de la Bourse auraient-ils mis leur sagesse en commun, dans l'intérêt de la bourse du théâtre, pour amener insensiblement M. Fontmichel à *vouloir* faire à la sienne d'aussi sensibles saignées? Par exemple, se pourrait-il qu'à l'arrivée du compositeur provençal, dont le nom n'était pas encore inscrit sur les registres de l'Opéra-Comique, ces messieurs aient songé tout aussitôt aux moyens de l'éconduire le plus poliment possible; que, le voyant bouillant de zèle et dévoré du désir de faire connaître son ouvrage, ils lui aient imposé des conditions qu'on ne pouvait croire qu'il accepterait; qu'en le trouvant, au contraire, résigné à tout, ces messieurs, faute de pouvoir reculer, aient voulu tirer alors le meilleur parti possible de la fausse position où ils s'étaient mis? Je ne sais, et laisse à la sagacité du lecteur à décider laquelle de ces deux hypothèses est la plus probable. Mais comme plus haut j'ai mis dans la bouche de M. Fontmichel un discours qu'il n'a jamais tenu bien certainement, je vais, pour rendre plus saillante la comparaison, citer ce que MM. les directeurs de l'Opéra-Comique ont dû lui dire très-probablement, en supposant vrai l'autre cas. — A la première visite du compositeur : « Vous avez un opéra tout prêt, » monsieur, nous serons très-heureux de pouvoir le » monter. Notre principe est de n'exclure personne, et » vous pouvez voir que depuis un an nous avons *essayé* » beaucoup de nouveaux compositeurs Mais vous n'i- » gnorez pas, monsieur, que le *poème* est d'une grande » importance chez nous pour le succès, et qu'il doit être » lu et reçu avant tout. »—Le *poème* est donc lu et refusé. —Seconde visite: « Vous savez déjà sans doute, monsieur, » que votre poème a été refusé; le jury a été unanime à dé- » clarer le peu d'intérêt des situations, et le défaut d'ori- » ginalité du sujet. Il est malheureux que votre musique » soit faite; mais vous êtes jeune, il vous sera aisé de ré- » parer ce petit échec. Laissez-nous le soin de vous choisir » une pièce plus convenable. Dans le grand nombre de » celles qui nous sont lues journellement, il nous sera fa- » cile d'en trouver une dont l'auteur n'ait encore contracté » d'engagemens avec aucun musicien; alors vous pouvez » être tranquille et compter sur nous. » Deux mois se passent, trois mois, quatre mois, et M. Fontmichel n'entend pas plus parler de poème que si l'Opéra-Comique n'était qu'un simple magasin d'épiceries, où l'on ne vende que du bois de réglisse sucré ou non sucré. — Diable! se dit-il (je le suppose), on en tient cependant des *poèmes* dans ce magasin-là, on en tient en gros et en détail; il est singulier qu'on n'en ait pas encore expédié un seul. Cherchons nous-même en attendant. Et M. Fontmichel de s'informer (je suppose toujours) des auteurs qui ont des pièces reçues. Il en trouve un enfin qui consent à lui confier la composition de sa musique. Enchanté d'avoir vaincu cette difficulté, M. Fontmichel court à l'Opéra-Comique l'apprendre aux directeurs. — Troisième visite : « Ah! M. **** vous a confié la composition de sa mu- » sique. Il est vrai, la pièce est reçue; ainsi vous pouvez » écrire la partition, mais à loisir, soigneusement, *sans* » *vous presser;* songez que c'est votre début : il ne faut » rien risquer. D'ailleurs, nous avons une grande quantité » d'ouvrages à monter auparavant, et vous serez toujours » prêt assez tôt. » M. Fontmichel se met au travail; il compose, compose, à loisir, soigneusement, sans se presser. Quand tout est fini, il revient plein de joie apporter son œuvre à MM. les directeurs. — Quatrième visite. « C'est donc fini?.... Allons, dans quelques semaines » nous pourrons nous occuper de l'audition de votre mu- » sique. — Comment! de l'audition? se récrie M. Font- » michel; ma musique n'est donc pas admise par le fait » même de votre consentement à me la laisser compo- » ser? — Mais non sans doute, il faut qu'un jury décide » de son mérite. C'est votre premier ouvrage, et.... — » Pardon, messieurs, c'est le second; mon opéra du *Gi-* » *tano* a été joué à Marseille avec un très-grand succès. » Je n'en suis donc pas à mon coup d'essai. — A Marseille! » oh! monsieur! quelle excellente pensée vous aviez eue » là, et dans quelle route glorieuse vous étiez entré, » pourquoi en sortir? C'était le commencement de la dé- » centralisation musicale, c'était faire de Marseille une se- » conde capitale, c'était une révolution importante que » vous alliez décider dans l'art; et, en raison de notre

» amour de l'art, nous ne pouvons guère vous pardonner » de ne l'avoir pas menée à fin. Pourquoi s'obstiner » à tout faire pour Paris. On abandonne la province : » c'est d'une injustice criante. Cependant comme » cette injustice est commise en notre faveur, nous » aurions mauvaise grace de ne pas redoubler d'efforts » pour qu'un brillant succès la fasse pardonner au coupable. Il faudra donc de toute nécessité faire entendre quelques morceaux de votre partition, afin de ne » marcher qu'à coup sûr dans une circonstance aussi délicate. — Quelques morceaux?... une audition?... Dieu » m'en garde!... je sais trop comment se font de semblables expériences. D'ailleurs, n'ai-je pas un brevet en » bonne forme? ne suis-je pas lauréat de l'Institut, n'ai-je » pas remporté à l'un de ses concours un second prix? » Cette raison, messieurs, lève, je l'espère, tout obstacle » à la réception immédiate de mon ouvrage. — Vous avez » eu un prix à l'Institut?... Que nous dites-vous là! c'est » bien pis, ma foi, que de n'être pas du tout connu. » Comment voulez-vous qu'une pareille distinction puisse » être invoquée en votre faveur? Ne sont-ce pas des peintres, des architectes, des graveurs, qui décernent, à ce » concours, le prix de musique? Pour obtenir le suffrage » de pareils artistes, ne faut-il pas qu'une œuvre soit d'un » *dessin* pur et sévère, d'un *coloris* chaud et hardi, que » chaque *forme* s'y présente sous un aspect grandiose, je » dirai même *monumental*, que le style en soit fort solide, » un vrai style de *pierre de taille*; que d'autres parties, » au contraire, y aient été travaillées à la loupe, *limées*, » *frottées* à la poussière de diamant comme un camée antique, ou gravées sur acier comme une vignette anglaise. » De si brillantes qualités sont essentiellement incompatibles avec le laisser-aller, la simplicité, le naturel tout » bourgeois dont nous avons besoin pour réussir auprès » de notre public. L'auditoire de l'Opéra-Comique, » monsieur, ne se compose guère que de cette honnête » classe d'amateurs qui habite principalement les rues » Saint-Martin et Saint-Denis, celles des *Mauvais-Garçons*, des *Mauvaises-Paroles*, du *Grand-Hurleur*, » du *Petit-Hurleur*, des *Petits-Champs*, tous les environs » de la barrière des *Bons-Hommes* et du marché des » *Innocens*. Ce sont des négocians, des commis, des » marchands de vin, de drap, de beurre, de briquets » phosphoriques, de cuirs et de papiers peints, qui viennent quelquefois se délasser chez nous le dimanche de » leurs travaux de la semaine, et qui veulent être amusés » pour leur argent. Or, vous devez sentir, monsieur, que » ces braves gens ne ressemblent guère à des académiciens; qu'ils ne sont ni peintres, ni sculpteurs, ni graveurs, ni architectes, et que par conséquent ils ne connaissent rien en grande musique. Ce qu'il leur faut, ce » sont de petits airs, doux, gais, bons, clairs, faciles, » réjouissans, dansans, aisés à retenir, qui n'offrent rien » d'inattendu, rien de surprenant, rien de nouveau. N'est-il pas fort à craindre que le désir de plaire à d'aussi » grands musiciens que MM. les architectes, graveurs, » peintres et statuaires de l'Institut, vous aient engagé » dans une mauvaise voie. — Pourtant, a dû répliquer » M. Fontmichel, vous avez un lauréat, M. Halévy, qui » n'a pas éprouvé de votre part une pareille résistance; » sa musique est fort loin d'avoir le singulier mérite que » vous réclamez pour la mienne, et n'en a pas moins » prodigieusement réussi. En outre, sa position, eu égard » à votre manière de voir, est plus fâcheuse que celle où je » me trouve, puisque je n'ai obtenu, à l'Institut, qu'un second prix, et qu'il a remporté, lui, un premier grand » prix tout entier; à telles enseignes, qu'il a passé deux » ans à Rome, où je n'ai jamais mis les pieds. — » Oh! M. Halévy, c'est différent; il était connu avant » notre arrivée à l'administration de l'Opéra-Comique, » et comme musicien adopté par le public, il peut faire » dans ses ouvrages tout ce qu'il lui plaira; impossible de » l'en empêcher. — Mais où s'est-il fait connaître, sinon » à l'Opéra-Comique? Et si le directeur qui monta son » premier ouvrage avait exigé comme vous qu'il fût déjà » connu avant de paraître en public, où en serait-il » aujourd'hui? — Nous n'entrons pas là dedans. D'ailleurs, » le directeur qui monta le premier ouvrage de M. Halevy » malgré son titre de lauréat de l'Institut, était peut-être » un homme immensément riche, auquel sa fortune permettait de jouer si gros jeu; tandis que nous autres pauvres diables, avec une misérable subvention de deux » cent quarante mille francs, un personnel qui coûte son » pesant d'or (on ne peut rien dire de plus), et un matériel » ruineux, bien qu'il n'y paraisse pas, ce serait folie, » mais folie véritable de rien essayer de pareil. Décidément, M. Fontmichel, d'après l'aveu que vous » venez de nous faire de votre couronnement à l'Institut, encore qu'il ne s'agisse que d'un second prix, » il est de notre devoir de vous avouer avec franchise » l'impossibilité où nous sommes de *risquer* votre musique. C'est une dure nécessité que les embarras de notre » position nous imposent, et nous espérons que vous serez » assez juste pour le reconnaître loyalement. D'ailleurs, » vous êtes riche, avec votre fortune il vous sera aisé de » satisfaire autrement votre goût pour la musique. — » Parbleu, vous me donnez une idée; oui je suis riche, je » ne tiens donc pas beaucoup à mes droits d'auteur, je » vous les abandonne. De plus, je vous laisse la propriété » pleine et entière de ma partition; vous pourrez la vendre aux éditeurs et en retirer le plus possible sans que » j'aie rien à y voir. Peut-être cette indemnité vous paraîtra-t-elle suffisante pour compenser les *risques* que vous » voyez à courir avec moi — Mons... monsi.... monsieur,

» c'est une.... proposition, une offre.... que nous ne.... » pouvons.... pas.... refuser. En ce cas, nous tâcherons » de monter votre ouvrage. — Il fallait donc parler plus » tôt, s'écrie tout joyeux M. Fontmichel, nous nous » serions entendus depuis long-temps. — » Là-dessus le compositeur part plein d'espérance, se croyant déjà voisin du jour de la représentation. Une semaine s'est à peine écoulée, et impatient de prendre l'air du bureau, il retourne à l'Opéra-Comique. Cinquième visite. Au lieu de l'expression bienveillante et ouverte qu'il comptait trouver sur le front des directeurs, c'est un air soucieux au contraire qu'il y reconnaît avec inquiétude. « Qu'est-ce que » c'est? qu'y a-t-il? qu'avez-vous? » s'écrie précipitamment M. Fontmichel, dont le cœur bat avec angoisse : « Hélas! monsieur, répondent les directeurs, nous » n'avions pas songé à une chose, assez grave cependant, » en vous promettant de monter votre opéra.... La copie, » la copie; elle seule coûtera au moins quinze cents francs... » et vous sentez que pour un auteur non encore connu, » et qui de plus est lauréat de l'Institut, nous ne pouvons » risquer une telle somme. — *Mon Dieu! donnez-moi* » *l'humilité*, doit s'être dit à part lui M. Fontmichel, » comme don Juan de Marana; allons, qu'à cela ne tienne, » je paierai les quinze cents francs. — En ce cas l'ordre » va être donné au copiste de commencer son travail. » Un mois se passe; la copie est terminée; l'ouvrage est mis à l'étude. M. Fontmichel se croit à peu près au bout de ses tribulations. Franchement, il avait assez payé pour avoir le droit de l'espérer. Erreur. Autre incident; nouvel air triste et consterné de messieurs les directeurs. « De quoi s'agit-il encore? — Hélas! hélas! je n'ose vous » l'apprendre. Nous avons oublié, en commençant les » répétitions, que Chollet a un congé de deux mois, » précisément à l'époque où votre ouvrage doit être représenté. Son absence tuerait la pièce, nous n'avons pas le » moyen de le remplacer.... bien moins encore celui » d'acheter son congé.... Comment donc faire?.... — » *Mon Dieu, donnez-moi la patience!* réplique le compositeur en grinçant des dents. Combien coûterait le » rachat du congé de Chollet? — Oh! beaucoup d'argent; ce serait.... dix mille francs. — Eh bien! pour » ne pas en avoir le démenti, je les paie. Etes-vous contens à présent. »

.....

Voilà à peu près comment je *suppose* que l'affaire se serait passée, dans le cas où M. Fontmichel ne serait pas venu, de son propre mouvement, déposer son argent et sa musique aux pieds de messieurs les directeurs de l'Opéra-Comique. A présent la seconde version est-elle plus vraisemblable que la première? Peut-on *supposer* à ces messieurs un aussi joli talent pour pêcher à l'hameçon? Nous aimons à ne pas le croire, et même nous ne le croyons pas du tout. Car on peut *supposer* aussi qu'il n'y a absolument rien de vrai dans tout ceci, et que le feuilleton de la *Quotidienne* est une pure facétie de son auteur, M. J. T. pour taquiner l'administration de l'Opéra-Comique. Ce qui semblerait le prouver, c'est que nous n'avions entendu parler de la chose que par dix ou douze personnes tout au plus, avant l'impression de l'article précité, et si on en parle tant depuis lors, il n'y a rien d'étonnant: c'est à l'article seul qu'il faut l'attribuer. Quelle peste que ces journaux! Je n'ai pas encore oublié la mystification dont je fus victime à la première représentation d'*Actéon*, où l'on me persuada que les paroles de la pièce nouvelle étaient de M. Auber et la musique de M. Scribe. Si je me tiens en garde contre tous ces bruits de coulisse, ce n'est donc pas sans d'excellentes raisons.

Deuxième article du VIEILLARD STUPIDE

Qui n'a presque plus de dents.

NOUVELLES.

*** La reprise des *Huguenots*, à laquelle assistaient le roi et la reine des Belges, a rappelé l'affluence extraordinaire qui se pressait quelques mois auparavant à la première représentation de ce chef-d'œuvre. Jamais Nourrit, mesdames Falcon et Dorus-Gras, et tous les artistes qui concourent à ce brillant ensemble, n'avaient déployé plus de verve; l'enthousiasme du public était à son comble, et celui-là n'est point suspect d'être factice. Il faut qu'il soit bien réel, au contraire, pour triompher d'une chaleur aussi forte, et produire une recette de plus de neuf mille cinq cents francs. Du reste, l'Opéra se prépare un été d'or, et pour commencer la semaine prochaine, il nous promet : lundi, les *Huguenots*; mercredi, le *ballet à la mode*; et vendredi, *Robert-le-Diable*, pour les débuts de M. Dumas, le premier ténor de Bordeaux, qui a si bien secondé naguère mademoiselle Falcon.

*** Lundi dernier, la reprise de *la Juive*, où rentraient Nourrit et mademoiselle Falcon, avait attiré autant de monde à l'Opéra que dans la nouveauté. C'est pour de pareils ouvrages qu'on peut dire :

L'été n'a point de feu, l'hiver n'a point de glace.

*** Mesdemoiselles Elssler ont obtenu du directeur de l'Opéra l'autorisation de prendre six semaines ou deux mois de leur congé à partir du 1er août prochain. C'est l'époque où mademoiselle Taglioni nous sera rendue. Ainsi il n'y aura point interruption de brillantes et fructueuses soirées au seul théâtre à qui le public soit resté fidèle, quand la chaleur fait déserter toutes les salles de spectacle.

*** On vient de mettre en répétition à l'Opéra-Comique un ouvrage en deux actes, sous ce titre énigmatique pour nous: *Le Diadesté*. C'est un jeu oriental. Le poème, qu'on dit fort joli, est de M. de Saint-Hilaire; la musique est d'un jeune professeur de Boulogne-sur-Mer.

*** M. de Bériot vient de donner à Londres, au *Kings-Theatre*, un grand concert, où tous les artistes renommés, qui se trouvent en ce moment dans la capitale d'Angleterre, se sont empressés d'apporter leur concours fraternel au talent des deux époux, qui tiennent un rang si élevé dans la république des arts.

*** *L'Eclair* vient d'obtenir un succès éclatant au théâtre français de La Haye.

*** La noble compagnie qui dirigeait les théâtres de Naples a pour successeur le fameux Barbaja, qui reprend le sceptre d'*impresario*, et a commencé sa gestion par l'engagement de plusieurs artistes renommés en Italie, le ténor Antonio Rozzi, deux soprani, mesdemoiselles Ungher et Manzocchi, le danseur Alessandro Guerracira, etc.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 30.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 JUILLET 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Stradella, ou le Poète et le Musicien; par M. J. Janin. — Bruxelles considéré sous le rapport de la musique; par M. Fétis. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

STRADELLA.

OU LE POÈTE ET LE MUSICIEN.

(Suite et fin.)

Quand le poète eut débité assez de vers, et quand nous fumes reveuus de notre première surprise, nous priâmes Michel de continuer son histoire. Mais lui, le pauvre homme de génie, il ne nous écoutait guère, il avait caché sa tête dans ses deux mains, et il paraissait plongé dans le plus immense désespoir. — Qu'as-tu, Michel? lui dis-je tout bas, et d'où te vient la tristesse subite qui t'arrête dans ton récit?

—Hélas! me dit Michel a voix basse, ne comprends-tu pas mon désespoir à propos de ces horribles vers qu'il me faudra mettre en musique si je veux me produire? Ne comprends-tu pas le violent chagrin qui s'empare de mon esprit en se voyant accouplé avec un esprit pareil? — *Bonheur*! — *Malheur*! — *Amour*! — *Bonjour*! — *Tendresse*! — *Tristesse*! Voilà le cercle de Popilius dans lequel je suis enfermé, moi comme les autres, sans pouvoir en sortir! mon ami, ne me vois-tu donc pas accouplé avec cet homme? moi si jeune, lui si vieux? moi si enthousiaste, lui si froid? moi si croyant, lui si goguenard; moi si rempli de passions! lui dont toute passion est morte et éteinte! Et tu veux que je sois gai en présence du supplice dont parle Virgile, un mort attaché à un vivant!

Cependant nos amis criaient à Michel, — Michel! la fin de ton histoire, voici ton poète qui est retombé sur le gazon, du haut de son enthousiasme, il écoute et il attend.

— J'écoute et j'attends, dit le poète imperturbable.

— Ou en étions-nous resté? demanda Michel avec un sourire qui allait au cœur.

— Nous en étions, s'écria le poète de sa grosse voix, au moment où l'italien Alberti poursuivi par son beau-père Montferti, s'en va dans la chapelle; de la Vierge, chanter la petite ronde suivante qui sera du meilleur effet:

Vierge Marie,
Ma voix te prie
Et te supplie
En ce beau jour.

Vois mon supplice,
Ma protectrice,
Ah! sois propice
A mon amour.

Et le brave homme vous chantait ces petits vers sur un joli petit air de sa composition, en attendant la musique de Michel.

— Donc, reprit Michel, voici ce que me racontait la bonne vieille en attendant ses fils les bandits.

— Comme Stradella chantait, deux bravi Romains qui s'étaient glissés dans la chapelle, pour le tuer, s'arrêtèrent éperdus, éblouis, attendris par cette voix qui venait du ciel; Stradella debout, les mains jointes, le front vers l'autel, paraissait un ange qui venait fêter la vierge parmi les hommes. Cette famille romaine qu'il avait déshonorée, avait résolu que Stradella serait tué publiquement, puisque l'offense avait été publique. Les deux assassins en l'entendant chanter ainsi, s'entre-regardèrent, ce regard voulait dire — attendons!

Quand Stradella eut chanté, la sainte messe un instant suspendue, reprit son cours. Les bravi entendirent la messe dévotement comme de bons catholiques, puis faisant le signe de la croix ils portèrent la main à leurs poignards, et cette fois, ils allaient frapper, quand soudain la même voix céleste commença un autre cantique, c'était un cantique d'actions de graces, si touchant, si simple, si bien venu du cœur, que les poignards rentrèrent une seconde fois dans leur fourreau. Les deux bravi tremblaient, ils pleuraient, ils priaient Dieu de leur donner le courage qui leur manquait, Stradella chantait toujours.

Ici le poète ne contint plus son enthousiasme. — O la belle scène, dit-il, ô la belle scène; nous aurons un orgue; Alberti, ou si vous aimez mieux, Stradella, chantera son hymne aux sons de l'orgue, ce qui sera du plus riche effet. Un orgue! nous allons faire un opéra aussi beau que le *Zampa*, de Hérold, un orgue! nous allons faire un opéra égal à celui de Meyerbeer. Oui certes, votre sujet est bien choisi, Michel. Comment donc? nous aurons en même temps des grands seigneurs et des paysans, des prêtres et des bandits, le velours et la bure, l'étole et le poignard, tous les extrêmes, tout ce qui fait un bon opéra-comique. Bien plus, je veux vous faire ici un finale admirable, où vous pourrez mêler le tocsin, la prière et la fusillade. Entendez-vous le son des cloches, le bruit des pistolets, les cris, les clameurs, les juremens, les prières? quel bruit vous allez faire, grace à moi, Michel! En même temps il grossissait sa voix et il improvisait son finale

J'entends les cloches en volées,
Et j'entends mugir les canons,
J'entends mille clameurs mêlées
De femmes, d'enfans, de clairons;
Entendez-vous ce grand orage,
Et ce vacarme et ce fracas?
Dans ce conflit, la voix du sage
Est la seule qu'on n'entend pas.

Et notre homme était si bien lancé, qu'il fallut l'abandonner à son finale.

Quand le poète eut toussé tous ses vers, Michel qui avait pris son parti, poursuivit son histoire si souvent interrompue:

Ils étaient donc là, derrière un pilier, ces deux assassins a moitié vaincus, lorsque tout-à-coup, n'en pouvant plus, ils s'écrièrent—grace! pitié! pitié seigneur! En même temps ils jetèrent leurs poignards aux pieds de la statue de la Vierge où ils sont encore; Stradella de son côté cherchait en vain à s'expliquer le repentir de ces hommes. A la fin il comprit que sa vie était vendue, que sa mort était jurée, que ces deux hommes le tenaient sous le coup de leurs poignards, et que s'il n'avait pas chanté, il était mort.

Alors il pardonna à ses assassins; puis il rendit graces à la sainte Vierge qui l'avait si miraculeusement sauvé.

— Ce qui fait encore un beau prétexte à un magnifique cantique, ajouta le poète, tout prêt à improviser encore.

— Et c'est là tout le dénouement? demanda le jeune romancier à Michel.

— Tout le dénouement! non pas dit Michel, car les assassins de Stradella ne furent pas les seuls à pardonner. Ce fut un pardon général, et Stradella s'en revint à Rome avec sa jeune épouse, et ses nobles parens qui s'estimèrent trop heureux d'avoir un pareil fils.

— C'est-à-dire, reprit Michel en riant, que le père Montferti chante à son gendre

Mon cher ami, je te donne ma fille,
Ah! qu'elle fasse ton bonheur,
Je te reconnais à mon cœur
Pour un membre de ma famille!

Et nous de rire. Mais le poète le prit au sérieux:

— Monsieur, dit-il, si mes vers ne vous conviennent pas, vous n'avez qu'à parler, assez d'autres musiciens que vous s'en chargeront.

Ce disant, il se leva et il partit aussi courroucé que le surlendemain d'une première représentation, quand le surlendemain est un lundi.

Alors, la conversation délivrée de ce terrible improvisateur, devint plus générale. Chacun parle de cette malheureuse nécessité des musiciens de génie dont l'avenir dépend de quelques poètes si difficiles à rencontrer. — Je vous avoue, nous disait Michel, que de la nécessité d'une rime et d'un dialogue, a été dans toute ma vie musicale, le plus grand tourment et la nécessité la plus dure. J'ai eu faim, j'ai eu soif, bien plus, j'ai eu peur, la peur cette horrible sensation! Eh bien! jamais je n'ai éprouvé plus d'horrible peine que lorsqu'enfin, force m'a été de me mettre en quête d'un poème. Un poème; ils appellent cela un poème! Et encore avez-vous vu comme il a écouté cette belle histoire de Stradella! Comme il l'a tout de suite gâtée et déformée à plaisir! comme il a été impitoyable! comme il a mal compris ce grand triomphe de l'art et de l'artiste qui se fait sentir aux cœurs les plus endurcis, qui fléchit l'orgueil d'un sénateur romain, qui arrache le poignard aux mains des assassins à gages? Il n'a rien compris de toute cette belle scène que je vois encore, que je sens, que j'entends dans mon ame, qui se révèle à moi, par mille accens tendres ou terribles. Et dire, mon Dieu, que je ne puis pas révéler tout cela, tout seul, à moi seul! Et dire que si je n'ai pas un aide; et quel aide! un appui, et quel appui! je puis mourir inconnu sans avoir jeté au dehors une seule des idées qui me tuent! Certes, messieurs, avouez-le, voilà une destinée malheureuse, voilà un triste avenir.

Pauvre homme! son désespoir me fit peine et j'essayai de l'en tirer.—Allons! du courage, Michel, que diable! ce n'est pas le phénix, un poème à trouver! Puisque cet honnête poète de tout-à-l'heure est si bien disposé pour vous, qui vous empêche de vous ne servir? prenez donc les vers qu'on vous donne et félicitez-vous, s'ils sont médiocres, vous aurez moins à vous en inquiéter. Dites-moi, je vous prie, pourquoi n'a-t-on jamais mis en musique les *Méditations* de Lamartine ou la prose de Chateaubriand? Ne serait-ce pas, parce que la grande prose ou la belle poésie, portant en elles-mêmes leur propre musique, il devient très difficile, pour ne pas dire impossible d'ajouter une harmonie à cette harmonie? une idée à cette idée? une musique à cette musique? N'avez-vous pas peur, mon ami, de pêcher par trop d'orgueil? Pourquoi donc voudriez-vous vous soustraire au joug sous lequel ont passé les plus nobles têtes? acceptez donc une nécessité inévitable, et réservez pour votre œuvre toute cette verve et toute cette indignation que vous jetez là en pure perte, croyez-moi.

— Le romancier qui ne doutait de rien, parce qu'il avait fait un roman qui avait réussi pendant dix-sept jours et demi, succès immense.— Pardieu, dit-il, il me semble que ce n'est pas la mer à boire un poème, et qu'en nous y mettant trois ou quatre gens d'esprit comme vous et moi, messieurs, nous pourrions tirer d'affaire ce pauvre Michel. Et d'abord, il ne s'agit que de bien tracer le plan du petit opéra-comique, je commencerai donc par...

— Oui, reprit le libraire qui était un homme sensé, vous commencerez, mon cher, comme le poète de tout à l'heure, par nommer les personnages, Alberto ou Alberti, Montferti ou Montferto, Angéla ou Louisa, vous dresserez ensuite vos trois actes tout comme le premier poète; premier acte, l'enlèvement, lutte du père et de l'amant, difficulté prévue, tranchée par la volonté de la jeune fille. — Second acte, la scène se passe à Venise, vous imaginerez peut-être que la scène se passe dans le carnaval, vous aurez des masques, une fête et un bal, le poète de tout à l'heure y a dejà pensé aussi bien que vous. — Troisième acte, la chapelle, c'est-à-dire l'orgue et les fusils, les brigands et les grands seigneurs, c'est convenu, c'est fait d'avance, je vous défie de trouver mieux! Quant aux vers que vous ferez pour la musique de monsieur, ils seront à coup sûr pitoyables. Vous voudrez y mettre plus d'esprit, vous y mettrez moins de bon sens; vous croirez les faire meilleurs, vous les ferez moins clairs, à chacun son métier, à chacun son art, comme on dit. Vous avez peut-être dix fois plus d'esprit qu'il n'en faut pour composer un bon opéra-comique, mais à coup sûr vous n'avez pas l'esprit qu'il faut. Nous nous attellerons tous à cette œuvre, vous iriez chercher toute l'Académie française, je parle des trente-six membres de l'Académie française qui ne savent pas faire l'opéra-comique, que tous nos efforts réunis ne parviendraient pas à composer un

bon opéra-comique. Que diable! n'oubliez donc pas que Voltaire lui-même, oui Voltaire, l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*, n'a pas pu parvenir à écrire un bon opéra, à plus forte raison a-t-il échoué dans l'opéra-comique! Donc, puisque nous en sommes à délibérer, je suis d'avis que nous allions en députation chez le poète de tout-à l'heure, implorer auprès de sa muse outragée, le poème de Michel.

L'avis était dur, mais il était sage. A cette nouvelle humiliation, je vis Michel pâlir, mais il se contint, il venait de s'avouer qu'il n'était pas le plus fort. Déjà même il tremblait, et nous tremblions tous au fond de l'ame, tant il était à craindre que le poète irrité n'eut porté son poème ailleurs. Nous allions donc reprendre notre course vers la ville tout d'une haleine et quitter le frais ombrage où nous étions si bien, pour courir après un poète, lorsque tout-à-coup le romancier qui a la vue perçante, nous fit signe de nous taire. — C'était le poète qui revenait à Michel! le poète qui revenait au musicien! quelle gloire pour vous Michel!

— J'ai oublié, dit le poète, quel titre nous mettrons à notre opéra.

— Mais, dit Michel timidement, il faut, sauf meilleur avis, l'intituler tout simplement — *Stradella*!

— Dieu nous en garde, dit le poète — j'appelle notre opéra — *Le triomphe des chanteurs.*

Il sortit, puis revenant une seconde fois sur ses pas. — J'ai oublié encore de vous demander quel métier faisait donc le bandit Poignardini, avant de se faire bandit.

— Puisque vous voulez absolument le savoir, répondit Michel en riant, le bandit *Poignardini* avant de se faire bandit, avait été élève au Conservatoire à Paris, il avait été lauréat de l'Institut, sa cantate avait été chantée par M. Ponchard, il avait attendu pendant dix ans un poème d'opéra-comique, et voyant que ce poème n'arrivait pas, il s'était fait bandit.

J. Janin.

BRUXELLES

CONSIDÉRÉ SOUS LE RAPPORT DE LA MUSIQUE.

Bruxelles, considéré à juste titre comme une des plus belles villes de l'europe; Bruxelles, capitale d'un pays qui compte plus de quatre millions d'habitans, et où se trouvent réunis la cour d'un roi, des chambres législatives, des ministres, des ambassadeurs; ville qui renferme des musées, des bibliothèques publiques, des académies et plusieurs théâtres; Bruxelles, dis-je, n'était pas placé au-dessus des grandes villes des départemens de la France, sous le rapport de la culture des arts, il y a quelques années : rien ne la distinguait, à cet égard, des villes de province. La musique, par exemple, n'y excitait, il y a quatre ans, qu'un intérêt médiocre, bien qu'on y trouvât plusieurs sociétés d'harmonie ou de concert, et peut-être même à cause de ces sociétés, qui semblent avoir été plus tôt instituées pour favoriser l'oisiveté que pour l'avancement de l'art. Il y avait aussi un conservatoire de musique à Bruxelles; mais à peine fit-il soupçonner son existence pendant les huit premières années qui suivirent sa fondation. Amusement innocent de quelques riches amateurs chargés de son administration, il ne produisit rien qui se fît remarquer. On y trouvait parmi les professeurs quelques artistes de mérite; mais le peu d'attention que le public prêtait à leur talent et à leurs travaux, semblait les avoir jetés dans le découragement, et leur avoir fait perdre tout désir de progrès.

Une action et une réaction incessante du public sur les musiciens et des musiciens sur le public plaçaient l'art dans une sorte de marasme. Telle était l'indifférence pour les concerts et pour toutes les occasions d'entendre de la musique, que la société connue sous le nom de *Société du grand concert* n'avait pu continuer d'exister qu'à la condition de transformer ses séances en bals ou soirées de danses. Baillot couvrit à peine les frais du concert qu'il donna à Bruxelles; à différentes époques, Cramer, Romberg et Hummel, visitèrent cette ville sans pouvoir s'y faire entendre; même chose eut lieu pour beaucoup d'artistes distingués, et ceux qui à force de persévérance, parvenaient à y donner des concerts, avaient presque toujours à s'en repentir. C'était à grand peine qu'ils obtenaient, après une longue attente, un petit nombre de souscriptions, sous la condition expresse que le prix du billet ne serait pas plus élevé qu'il ne l'est dans les petites villes, c'est-à-dire, qu'il serait fixé à trois francs.

Tout est changé depuis trois ans; par degrés, l'indifférence des habitans de Bruxelles pour la musique s'est dissipée; ils recherchent maintenant les occasions où ils peuvent en entendre de bonne, et consentent à étendre les limites de leur budget pour

ce plaisir, jadis si dédaigné par eux. Depuis l'hiver dernier un concert donné par Moschelès, un autre donné par le Conservatoire au bénéfice de mademoiselle Marin, élève de cet établissement, un troisième, au profit des réfugiés Polonais, le concert de M. et de madame de Bériot, celui des frères Batta, et celui de Kalkbrenner, ont produit environ quarante mille fr., somme énorme, si on la compare aux habitudes économiques du pays. Le seul concert de M. et de madame de Bériot a eu pour résultat une recette brute de 11,500 fr. Un tel produit eût paru naguère fabuleux.

Ce n'est pas seulement dans l'empressement que montrent maintenant les habitans de Bruxelles, à saisir les occasions où ils peuvent entendre la musique que se manifeste le goût qu'ils ont pris pour elle; c'est aussi dans leur manière de l'écouter et dans l'impression qu'elle paraît produire sur eux. Les Belges ont peu de penchant à l'enthousiasme; ils sont naturellement froids, et se rapprochent par leurs habitudes des Hollandais et des Anglais. Naguère encore on les voyait écouter un opéra ou un concert avec calme, et ne faire apercevoir leur satisfaction qu'après la fin d'un morceau, et cela à de rares intervalles. Il n'en est plus ainsi. *Je ne reconnais plus les habitans de Bruxelles*, me disait Nourrit, à son dernier voyage en Belgique; *lorsque je vins dans cette ville, il y a quelques années, ils m'écoutaient tranquillement, et leurs applaudissemens n'indiquaient jamais d'émotion; aujourd'hui ils m'interrompent par ces murmures de plaisir qui indiquent qu'ils comprennent et sentent.* Ainsi j'ai vu leur enthousiasme éclater lorsqu'ils écoutaient Moschelès, Bériot et madame Malibran. Des beautés autrefois inconnues pour eux sont devenues sensibles à leurs oreilles. Il y a progrès évident dans la population; je ne balance pas à dire que c'est aux progrès du Conservatoire qu'ils sont dus.

Lorsqu'à la fin de mai 1833, j'arrivai à Bruxelles, je trouvai *soixante-huit élèves* au Conservatoire. Voulant connaître les ressources qu'on pouvait trouver en eux, je leur fis subir un examen qui me révéla de tristes vérités. La plupart des instrumentistes avaient été mis à l'étude du mécanisme de leur instrument, sans avoir préalablement appris à lire la musique; le plus grand nombre était sur ce point d'une ignorance complète. Parmi ceux qui jouaient des instrumens à vent, trois seulement, une clarinette (M. Blacs), une flûte (M. Derudder), et un cor, (M. Dulerk), annonçaient du talent. La classe de violoncelle où se faisait déjà remarquer M. Alexandre Batta était dans un état satisfaisant, mais pas un seul violon n'offrait d'espérances pour l'avenir. Du reste, pas une voix d'homme ou de femme, point d'enseignement de chant, d'harmonie ou de contrepoint.

L'examen terminé, j'essayai les faibles moyens qui m'étaient offerts dans l'orchestre, et je rassemblai tout le monde pour la répétition d'une symphonie de Haydn (la septième), l'une des plus simples et des plus courtes. Personne ne se doutait des conditions qu'il fallait remplir pour rendre la musique la plus facile. Il fallut cinq répétitions de deux heures chacune, pour dire passablement cette symphonie, dont les quatre morceaux sont renfermés dans trois pages à la partie de premier violon. Professeurs et élèves ne revenaient point de leur étonnement. L'effet moral de ces répétitions fut considérable; chacun comprit que tout était à faire, l'émulation excitée de proche en proche hâta les progrès. Je triplai le nombre des classes de solfège; j'y fis entrer la plupart des instrumentistes, je donnai partout des instructions sur ce qu'il y avait à faire dans toutes les branches de l'enseignement; un mois après, il y avait *cent douze élèves* au Conservatoire, une classe de chant était confiée aux soins de M. Cassel, quelques jeunes personnes possédant de belles voix y étaient rassemblées, et un cours d'harmonie avait été ouvert par moi pour les jeunes gens les plus avancés. On comprend qu'il ne pouvait être ouvert de concours cette année; tout ce qu'il était permis de faire était d'en préparer pour l'année suivante. Les répétitions continuaient chaque semaine; des examens répétés à chaque trimestre entretenaient l'activité des progrès dans toutes les classes, et dans l'hiver suivant il put y avoir des concerts où quelques grandes symphonies de Haydn et de Mozart purent être exécutées d'une manière fort satisfaisante, et l'année d'après les symphonies de Beethoven furent abordées avec succès.

A peine deux cents personnes furent-elles rassemblées pour écouter les concerts du Conservatoire, la première année. On y trouvait quelques amateurs zélés; le reste se composait de parens des élèves.

Quant à la masse de la population, elle ne comprenait pas qu'on pût aller écouter des symphonies, des ouvertures et quelques morceaux de chant classique exécutés par des élèves. Cependant ces deux cents personnes répandirent dans le monde, le bruit des succès du Conservatoire; la curiosité des autres fut excitée, et vers la fin de la saison l'auditoire commença à devenir plus nombreux.

Dans l'année 1834, les concours furent assez brillans pour indiquer le bel avenir du Conservatoire. Quatre premiers prix y furent décernés aux instrumentistes; l'un de piano, à mademoiselle Thémard, qui parcourt en ce moment l'Allemagne en donnant des concerts avec succès; un à M. Batta, dont Paris connaît le beau talent, un à M. Blacs, appelé à se faire une brillante réputation sur la clarinette, et enfin un à M. Dulerk, qui possède un talent fort remarquable par sa sûreté d'attaque sur le cor. Le concours de solfège fit voir cette année d'immenses progrès dans la lecture de la musique, et le concours de chant présenta beaucoup d'espérances pour l'avenir. Les concours de l'année 1835 ont donné des résultats encore plus satisfaisans, au moins dans leur ensemble, car le nombre des élèves distingués s'y est montré plus considérable. Le violon, faible jusque là, y a été en progression ascendante, et le jeune Dubois s'est présenté dans ce concours comme un artiste de grande espérance; dans le jeune Aerts on a trouvé un phénomène de talent sur la flûte; le basson a fait deux candidats d'un talent déjà distingué, et le chant a offert pour la première fois en Belgique de beaux produits indigènes. Dans les concerts de l'hiver, les progrès ont été plus sensibles encore que l'année précédente. Les symphonies de Beethoven ont été abordées et rendues de manière à laisser peu de chose à désirer pour la perfection. Devenu attentif pour l'effet de ces concerts, le public s'y est rendu avec un empressement chaque jour croissant.

Depuis lors tout a été prospérité dans la marche du Conservatoire. Les examens auxquels les classes de cette école viennent d'être soumises pour l'année 1836 ont constaté, toutes réformes faites pour causes d'inexactitude ou d'incapacité, l'existence de deux cent onze élèves éprouvés par des études plus ou moins avancées, et qui promettent des artistes de mérite en général, et quelques talens remarquables dans toutes les branches de l'enseignement. Parmi ces deux cent onze élèves, soixante-huit sont déjà assez avancés pour être admis dans les concours de cette année avec des chances de succès, et la progression sera beaucoup plus sensible encore l'année prochaine. Sur vingt-sept élèves admis dans la classe de composition, dix ont acquis déjà beaucoup de savoir; quatre écrivent aussi bien que qui que ce soit tous les genres de contrepoints et de fugues. Tous fréquentent la classe de chant pour apprendre l'art d'écrire pour les voix, art ignoré de presque tous les compositeurs Français. Encore une année, les études de ces jeunes artistes seront achevées, et si le ciel leur a départi du génie, ils seront au rang des compositeurs les plus habiles; dans tous les cas, ils seront d'excellens maîtres.

Depuis les succès des élèves du Conservatoire, c'est parmi eux que l'on vient chercher des professeurs pour les gens du monde. Tous ceux qui ont acquis quelque habileté donnent des leçons, et le nombre des personnes qui apprennent la musique est doublé à Bruxelles depuis trois ans. Cette circonstance est une des causes principales des progrès que le public a faits dans le goût et la connaissance de cet art. Il en est une autre qui n'a pas eu moins d'influence sur ce genre de progrès; je vais dire en quoi elle consiste.

Chaque année de grandes fêtes sont données au peuple pour l'anniversaire de la révolution de septembre 1830; la musique a eu jusqu'ici une large part dans ces fêtes. En 1834, M. le ministre de l'intérieur me chargea de l'organisation de ces fêtes, en ce qui concernait la partie musicale. Je ne crus pouvoir mieux faire que de saisir cette occasion pour fonder une association pour les progrès de la musique en Belgique, entre les artistes et les amateurs de musique de toutes les villes du royaume, et de donner, au moyen de cette association, une grande fête musicale les 22 et 23 septembre. Le premier jour devait être employé à un grand concert d'instrumens à vent en plein air, le second à un concert vocal et instrumental dans l'ancien temple protestant. J'allai de ville en ville presser l'association, à laquelle environ 1400 artistes et amateurs prirent part. Le programme du concert vocal et instrumental était composé de l'ouverture *d'Anacréon*, de Chérubini, d'une cantate sur la révolution, par M. Buschop, jeune

compositeur Belge, d'une symphonie avec chœur, par M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de Liége, de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, et d'un choix des plus beaux morceaux du *Messie* de Haendel. Pour l'exécution de ces morceaux, le chœur fut composé de 320 chanteurs pris parmi les meilleurs élèves des Conservatoires de Bruxelles et de Liége, auxquels environ quatre-vingts dames de Bruxelles et des amateurs des principales villes s'étaient joints. L'orchestre, composé de 210 exécutans, était formé de ce qu'il y avait de meilleur parmi les élèves des deux Conservatoires et les artistes ou amateurs de toutes les villes du pays.

Environ deux mois furent employés aux répétitions des chœurs, et huit jours aux répétitions générales avec l'orchestre. Jamais solennité musicale semblable n'avait été entendue en Belgique; les artistes étrangers qui y assistèrent ont tous avoué depuis lors qu'ils ne pouvaient croire à la possibilité d'une aussi belle exécution, à une première réunion de ce genre. L'effet de ce concert fut immense sur l'auditoire, rassemblé dans le vaste local qui avait été choisi, et même sur les exécutans. De telles sensations étaient inconnues; leur impression fut profonde, et dès ce moment j'eus lieu de m'apercevoir que la population était rentrée dans une voie de juste appréciation des produits de l'art. Depuis lors les progrès ont été chaque jour plus sensibles.

Toutefois il est encore des obstacles à un ensemble de progrès dans toutes les parties de la musique à Bruxelles, et ces obstacles sont considérables. Ils ont leur origine dans le fâcheux état du théâtre royal, et dans la musique qu'on exécute dans les églises. Il est peu de théâtres qui possèdent autant d'élémens de prospérité que celui de Bruxelles. Les abonnemens d'un certain nombre d'habitués, et des officiers de la garnison donnent un produit d'environ quatre-vingt mille francs; le roi donne au directeur une subvention de 130,000 francs; l'entreprise ne doit pas payer de droits d'auteurs, et l'impôt des indigens est racheté moyennant six mille francs par an. Cependant les entreprises d'exploitation de ce théâtre ne sont point heureuses. A quoi faut-il attribuer cette singularité, si ce n'est au défaut d'habileté des entrepreneurs. Depuis quinze mois un seul opéra nouveau a été joué à Bruxelles; cet opéra est la *Juive*. Vingt autres, qui ont réussi à Paris, sont inconnus dans cette ville. Mais ce ne sont là que des défauts d'administration financière; le pire, c'est que l'exécution est essentiellement imparfaite dans tous les ouvrages et que la musique n'est pas mieux rendue à ce premier théâtre d'une capitale qu'elle ne l'est à Rouen ou à Marseille. Les chœurs sont composés de gens qui ne connaissent pas une note, qui n'ont point de voix et qui chantent faux. Beaucoup d'artistes de mérite sont dans l'orchestre; cependant cet orchestre accompagne avec négligence parce que le système de répétition et d'exécution est mauvais. La plupart des chanteurs sont dépourvus de talent. Il résulte de tout cela que la musique du théâtre est une déplorable chose, qu'elle gâte le goût du public, et qu'elle nuit aux effets salutaires des progrès du Conservatoire.

Le roi m'a fait quelquefois l'honneur de me parler de la nécessité qu'il aperçoit de faire des réformes dans l'administration musicale de l'opéra; mais, qui le croirait? le roi qui donne au théâtre une subvention de 130,000 francs; le roi, par qui le théâtre existe, n'a pas le droit de charger son maître de chapelle de surveiller le choix des acteurs, des choristes et des musiciens de l'orchestre, et de présider aux répétitions; car la régence, qui est une petite république trouverait fort mauvais, quelque amélioration qui dût en résulter, qu'on vînt empiéter sur ses droits. Il suit de là que le roi, connaisseur en musique, ne va point au théâtre, à moins qu'un acteur de talent ne vienne de Paris donner à Bruxelles quelques représentations.

On fait ici de la musique dans presque toutes les églises, et partout elle est mal choisie ou mal rendue; elle est même souvent intolérable. A Sainte-Gudule, église principale de la ville, il est impossible qu'elle produise un bon effet, car la coupe acoustique de ce gothique monument est si défectueuse, que la masse des sons se brise et ne produit qu'un bruit confus à l'oreille. Saint-Jacques-sur-Coudenberg, église plus petite et qui est la paroisse de la reine, est beaucoup plus favorable à la musique mais celle qu'on y entend est l'abomination de la désolation. La reine a exprimé le désir que je sois chargé de lui faire entendre de meilleures choses, et j'ai en effet organisé un chœur qui, accompagné par l'orgue seulement, exécutera de beaux ouvrages de musique d'église, avec une perfection jusqu'ici

inconnue en Belgique; mais déja plusieurs mois se sont passés en négociations avec les marguilliers, pour introduire cette amélioration dans le service divin, sans avoir pu vaincre leur obstination à conserver trois ou quatre méchans violons qui, depuis bien des années, leur chatouillent l'oreille. Tout ce qu'on entend dans les autres églises est aussi mauvais qu'à Saint-Jacques.

Tout cela est un mal considérable, car l'église et le théâtre sont les lieux où la musique agit avec le plus de force sur les populations: quels que soient les efforts du Conservatoire, son œuvre d'amélioration et de progrès sera incomplète tant que ces deux grands moyens d'action ne seront pas employés dans un but uniforme au sien. Je sais que les réformes se feront avec le temps, et que la persévérance vaincra enfin les obstacles; mais je regrette qu'un temps précieux soit perdu, et qu'il faille tant d'efforts pour faire le bien dont tout le monde profiterait. Je dois rendre justice à l'administration supérieure du pays; elle ne néglige rien de ce qui peut produire quelqu'amélioration dans l'art. Sur l'observation que j'ai faite qu'il n'y a point d'organistes distingués en Belgique, et que la formation de ce genre d'artistes était le premier pas à faire dans la réforme de la musique d'église; sur l'offre que j'ai faite enfin de me charger d'une classe d'enseignement de cette branche de l'art, un bel orgue a été donné par le gouvernement au Conservatoire; quelques-uns des élèves les plus avancés de la classe de composition vont se livrer à son étude, et j'espère faire revivre dans quelques années un art qui se perd dans toute l'Europe.

Tel est le tableau de l'état actuel de la musique à Bruxelles; s'il ne présente point cet art dans une situation complètement satisfaisante, au moins fait-il voir d'immenses progrès. La persévérance, le temps et quelques circonstances favorables que j'aperçois dans l'avenir, feront le reste. Vienne une administration mieux avisée du théâtre royal; vienne une occasion de faire entendre la musique d'église telle que je l'entends, et tout sera bientôt ce qu'il doit être.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur en chef de la Gazette musicale.

MONSIEUR,

Vous êtes le défenseur naturel de tous les artistes, et sans nul doute vous n'apprendrez pas sans intérêt, je dis plus, sans indignation, le récit de la plus grande infortune que jamais le despotisme militaire, le plus stupide de tous les despotismes, comme vous savez, ait fait peser sur la tête d'un honnête homme.

Je suis un honnête musicien, un honnête père de famille. Mes amis disent que je ne suis pas sans idées et sans cœur. Moi, je vous assure que ma femme est la meilleure des femmes, et ma fille la plus aimable des jeunes filles. La paix, le repos, le calme, l'étude, le chant, un piano toujours d'accord comme son ame, ce sont là nos trésors. Ce grand besoin d'éviter le bruit et la foule est si grand dans ma famille, que nous avons quitté la ville pour la campagne, la rue Richelieu pour un un petit jardin à Mousseaux, un des plus humbles villages des environs de Paris. Auprès de ce jardin, il y a une maison très-modeste, dans laquelle nous nous sommes arrangés de notre mieux. Là, je compose en paix; ma ma fille chante en liberté comme l'oiseau sur la branche; ma femme, qui est souffrante depuis long-temps, récite ses prières ou lit ses romans; nous sommes cachés, nous sommes tranquilles, nous sommes heureux, ou plutôt nous étions heureux et tranquilles: hélas!

Car pensez à cela, monsieur, et par notre repos passé, jugez de notre misère actuelle. Il y a déjà un mois de cela, un mois de torture et d'épouvante, il était à peine jour, et toute ma maison dormait encore, quand soudain, nous sommes réveillés en sursaut par un bruit épouvantable, affreux, horrible; j'ai cru que la maison allait crouler, j'ai cru que le tonnerre était tombé, j'ai cru que l'invasion était entrée, j'ai cru aux plus horribles malheurs.... C'était un malheur bien plus affreux que tous ces malheurs, monsieur; c'était une école de tambours qui venait de s'établir, justement sous les fenêtres de notre maison à Mousseaux!

Or, savez-vous, monsieur, ce que c'est qu'une école de tambours? c'est un bruit sans fin, sans cesse, sans halte, sans repos, sans pitié, sans miséricorde; cela vous frappe la tête, cela vous brise le cœur, cela vous retourne les entrailles, cela vous tue, cela vous brise. Le tambour qui passe, frappé en cadence, et qui s'en va au loin, toujours en s'affaiblissant; le tambour réglé, et tendu, et battu dans les règles, ne peut pas vous donner une idée du tambour novice, à plus forte raison de cent tambours novices, qui battent, qui frappent, qui hurlent, qui glapissent, qui crient, qui jurent, qui se crèvent, dont les cent mille bruits, se confondent dans un seul bruit abo-

minable, fait souffrir les supplices de l'enfer! Une école de tambours! grand Dieu! Figurez-vous ces deux horribles mots luttant chacun de son côté: *École!!* et *Tambour!!* Figurez-vous le silence de la nuit qui s'en va, le doux gazouillement du matin qui revient, les doux songes de mon esprit au réveil, tout cela est tout d'un coup interrompu, brisé, par cette horrible bande de tambours qui se promènent, qui courent, qui hurlent chaque matin sous mes fenêtres! Abominables évolutions! Il y a là des scélérats de dix-huit à vingt ans, armés de baguettes de fer, qui frappent à bras tendus sur cette horrible peau d'âne. La peau d'âne, gémit sous les coups redoublés, comme si l'âne vivait encore. L'un, je parle des tambours et non pas des ânes, cherche le *ra* pendant trois heures; l'autre s'est élevé jusqu'au *fla;* une douzaine, plus avancés, mêlent déjà le *ra* et le *fla*, que ça fait peur; un groupe bat la générale, comme si le feu était dans la ville; un autre groupe bat le pas de charge comme si l'ennemi était aux portes; il y en a qui cherchent les sons lugubres de l'enterrement, comme si leur tambour-major était mort; d'autres s'amusent à battre la caisse, comme on la bat pour retrouver les chiens perdus. O l'horrible vacarme! Et voici, monsieur, que mes cheveux se dressent d'horreur sur ma tête, rien que d'en parler!

Vous dire toute notre misère à cette calamité subite, c'est impossible. Ma pauvre femme, ainsi réveillée en sursaut chaque matin, a été reprise de ces horribles maux de nerfs, qui depuis long-temps l'avaient quittée. Ma fille, mon enfant si doux et si gai, a perdu ses belles couleurs en perdant le sommeil. Pauvre enfant! de si nobles dispositions! une voix si touchante et si belle! tout cela étouffé sous le bruit du tambour! Et moi, qui me plaisais à lui faire chanter la musique de nos grands maîtres! et moi qui réglais sa voix avec tant de bonheur et d'amour! Mais cette école de tambours est une triste école musicale: c'est un dangereux voisinage; l'organisation la plus musicale, ne saurait lutter longtemps contre ce bruit hors nature. Je vous le dis, les larmes aux yeux et les regrets dans le cœur, si cet horrible assaut de toutes les baguettes et de toutes les peaux d'ânes du régiment dure encore sous nos fenêtres pendant quinze jours, l'avenir de ma fille est perdu.

Quant à moi, qui étais venu chercher à Mousseaux la paix du village, et qui suis tombé dans ce guet-à-pens abominable que nul ne pouvait prévoir, j'ai été obligé de renoncer à mes travaux commencés; j'avais sur le métier une symphonie pastorale et un opéra-comique du genre tendre et gracieux (et pourquoi ne pas vous avouer que je suis un vieil élève de Grétry et de Dalayrac?) j'espérais de mes travaux un peu d'argent et beaucoup de gloire, tout ce qu'il faut à l'artiste; j'avais dans ma tête et dans mon cœur les idées les plus riantes, les pensées les plus fleuries. — Parties, hélas! envolées à jamais au bruit du tambour! Qui me rendra ma vie? qui me rendra mon ame? qui me rendra la santé de ma bonne femme et la paix de ma jeune fille? Et je vous prie, quel est le régiment de ce monde, dont le *ra* et le *fla* puissent être mis en comparaison avec des biens si chers?

Dans cette extrémité, que pouvais-je devenir? Si j'avais été riche (je suis artiste et père de famille) j'aurais pris la fuite et j'aurais abandonné aux tambours, mon jardin, ma maison, mon piano même, qui a perdu son accord à ce bruit infernal, mais la nécessité me retient dans cette maison, que j'ai louée. Il y faut rester mort ou vif. Quel supplice! chaque jour nous nous réveillons, comme des gens qui ont la fièvre. Dans la journée, nous nous regardons tristement sans oser nous communiquer nos craintes; au moindre bruit extérieur, nos visages pâlissent, comme si le tambour allait hurler; le soir venu, nous nous disons bonsoir en frémissant, car même dans nos rêves, autrefois si calmes, si fragiles aujourd'hui, nous pensons avec horreur au moment du réveil.

Enfin, monsieur, après un mois de ce supplice, je me hasardai à écrire une lettre polie à coup sûr, et je crois touchante, à un monsieur qui s'appelle monsieur le général Pajol. Ce monsieur Pajol, à qui nous n'avons jamais fait le moindre mal, est le tyran sans pitié et sans entrailles qui a envoyé dans notre commune ses affreux tambours en apprentissage!

Eh bien! croiriez-vous, monsieur, que ce Pajol que nous implorions avec tant d'humilité, au lieu de venir à notre aide, comme c'était son devoir, ne nous a même pas fait l'honneur de nous répondre; oui, monsieur, pas un mot, pas une ligne de pitié, rien! sinon quelques tambours de plus. Et l'on nous dit que tous les citoyens sont égaux devant la loi et devant M. le général Pajol!

Voilà, monsieur, toute la misère où je suis plongé. En désespoir de cause, je m'adresse à vous, pour que vous ayez à dire, au sieur Pajol, que l'élève tambour doit être soumis aux mêmes régles que l'élève-ferblantier, l'élève-forgeron, l'élève-corroyeur, et autres élèves de professions tapageuses ou insalubres. Je m'adresse à vous pour dire au général Pajol que c'est chose inhumaine de troubler ainsi la paix de tout un village, quand il lui serait si facile d'envoyer messieurs ses tambours dans la plaine de Grenelle ou dans le Champ-de-Mars; que c'est chose impolie de ne pas répondre à un galant homme qui a à se plaindre de vous, et qui vous fait l'honneur de vous écrire quand il avait le droit de vous envoyer un huissier. — Eh! monsieur le général! n'avez-vous pas vu inscrit sur notre grande muraille: *Défense de déposer ici des immondices?* C'est que nous n'avions pas songé que vous viendriez y déposer des tambours.

Croyez, monsieur, à la reconnaissance de votre bien triste et bien malheureux confrère,

***

Barrière de Monceaux, le 10 juillet 1836.

NOUVELLES.

*** La grande société philharmonique de Vienne, la plus célèbre institution de l'Allemagne, vient de nommer membres honoraires MM. Meyerbeer et Onslow. C'est l'ambassadeur d'Autriche, M. le comte d'Appony, qui a été chargé par l'empereur de leur faire remettre le brevet.

*** La discussion qui s'était élevée entre les auteurs du *Postillon* ou *Une Voix* et les directeurs du Palais-Royal, n'est plus la cause du retard qu'éprouve la mise en répétition de cet opéra au théâtre de la Bourse. Mademoiselle Prévost, qui doit y jouer un rôle, étant en congé jusqu'au premier septembre, il est très-probable que cette nouvelle partition de M. Adolphe Adam ne pourra être offerte au public que dans les premiers jours d'octobre. Chollet a aussi un rôle fort important dans cette pièce, qui, dit-on, est extrêmement gaie, et tout-à-fait appropriée au genre de talent du compositeur.

*** Mademoiselle Annette Lebrun vient de rompre son engagement avec l'Opéra-Comique: elle partira incessamment pour l'Italie.

*** Mademoiselle Javureck, éloignée de l'Opéra par une maladie des amygdales, va subir une opération qui lui permettra de reprendre prochainement son service. Puisque nous en sommes à l'article de la chirurgie musicale, nous annoncerons encore le rétablissement de Grignon, à qui on vient d'enlever la luette pour lui rendre la voix. Il reparaîtra bientôt à l'Opéra-Comique, et c'est alors que, dans la plénitude de ses moyens, il pourra être jugé en dernier ressort, et montrer au public s'il y a en lui l'avenir d'un chanteur.

*** M. L. Adam, doyen des pianistes français, et professeur au Conservatoire, a confié au talent de M. Bertini la composition du morceau de concours de cette année. Les amateurs de bonne musique applaudiront à cette prédilection de M. Adam pour l'auteur des caprices et des études caractéristiques qui jouissent, à juste titre, d'une si grande vogue.

*** Une des classes les plus utiles et les plus essentielles du Conservatoire, c'est, sans contredit, celle d'accompagnement pratique. Ce mode d'enseignement produit d'excellens musiciens. La triple étude de l'harmonie, du piano et de la partition, ne peut que développer de la plus heureuse manière les facultés musicales des élèves, en leur faisant unir la théorie à l'exécution. MM. Bazin et Mozin ont obtenu le premier prix d'harmonie et d'accompagnement de partition, et le fils de Baptiste, l'ancien chanteur de Feydeau, le deuxième prix. Mesdemoiselles Rébourg, Raillard et de Cussy ne se sont pas moins distinguées dans la même partie. La première a obtenu le premier prix; la seconde, le deuxième prix; et la troisième, nièce de l'ancienne actrice Minette, du Vaudeville, a été gratifiée d'un accessit, récompense un peu exiguë pour la gentillesse et l'aplomb de bonne musicienne qu'elle a montrés.

*** On annonce que dans le privilége accordé pour l'exploitation de l'Odéon, l'opéra, l'opéra-comique et les traductions d'opéras étrangers entreront en concurrence avec la tragédie, la comédie, le drame et le vaudeville; c'est-à-dire que nous aurons une espèce de Tour de Babel théâtrale, où se parleront toutes les langues asiatiques, un pêle-mêle, un tohu-bohu des genres divers pour chacun desquels ailleurs les soins exclusifs d'une administration et d'une troupe suffisent à peine. Ce n'est pas ainsi que les progrès de l'art musical demandent à être favorisés. *C'est mieux que rien*, diront quelques optimistes; et nous, nous dirons: *C'est moins que rien*. L'Odéon n'en est pas à son coup d'essai en fait d'élémens incohérens et hétérogènes. Qu'était devenu l'Odéon sous l'influence de cette confusion, qui ressemble au chaos?... Le Gymnase aussi, lors de son ouverture, eut le droit de jouer l'opéra-comique à côté du vaudeville. Effrayé des dépenses que réclamait une culture de cette importance, il y renonça pour laisser croître l'ivraie du vaudeville. La musique ne peut fleurir que sur un terrain où elle n'est point étouffée par un voisinage envahisseur: elle exige des soins assidus et sans partage. Et d'ailleurs, sans contester ici tout l'esprit, toute l'habileté qu'on reconnaît à M. Harel, lui qui n'a entendu retentir jusqu'ici à ses oreilles que les *mélopées* du mélodrame et les flonflons du vaudeville, est-il appelé par ses antécédens à ce culte passionné que demande impérieusement l'art dont nous soutenons les droits? Si l'on veut servir enfin la musique, qu'on le fasse franchement; qu'on lui donne une salle qui soit à elle, à elle seule, fût-ce celle du Gymnase-Musical, dont l'étroite enceinte suffira, sinon pour ressusciter la rivalité brillante, l'heureuse émulation qu'on vit régner autrefois entre les théâtres Favart et Feydeau, du moins pour permettre à nos jeunes compositeurs de se signaler à l'attention des connaisseurs, et de forcer enfin les barrières qu'on élève entre eux et le public.

*** Une sorte d'émeute avait eu lieu au Conservatoire. Quelques-unes des mères qui conduisent leurs filles à cet établissement, ayant compromis le calme et le bon ordre qui doit régner dans le sanctuaire des arts, une mesure, rigoureuse peut-être, même quand elle semblait indispensable, avait été adoptée, pour interdire, en vertu d'un ancien réglement, la présence des mères dans le local où se donnent les leçons. La moralité des bonnes dames avait poussé un *urlo francese* qui a retenti jusqu'aux oreilles de Cherubini. Ce grand maître, père de famille lui-même, qui, comme la plupart des esprits supérieurs, tempère l'éclat du génie par une bonhomie aimable et indulgente, a compris tout ce qu'on devait d'égards à des susceptibilités honorables, quoique sans fondement réel. Il a donc adopté un moyen terme, dont la sagesse, qui n'est pas exempte de malice, peut être mise en parallèle avec le jugement de Salomon. Il a statué que, pour prévenir les colloques entre les mères, une seule d'entre elles assisterait aux leçons dans les classes uniquement composées de demoiselles, et afin d'offrir une prime et un stimulant à l'exactitude, le droit d'être chargée de la surveillance commune est dévolu à la première arrivée; les autres mères attendront jusqu'à la sortie des classes dans une salle voisine. Lorsque les élèves des deux sexes seront mêlés dans les exercices, toutes les mères seront admises à accompagner leurs filles.

*** Andrieux, le ténor de Rouen, vient d'aller en représentation à Bruxelles, et n'a pas obtenu le succès que faisait présager sa réputation acquise devant un des publics les plus difficiles de France. Les Belges ont trouvé sa voix cotonneuse et sans fraîcheur, et lui préfèrent l'organe plein de douceur et de grace de Teissere, dont la méthode d'ailleurs, moins chargée de traits que celle d'Andrieux, se rapproche plus de la pureté du chant de Nourrit. Andrieux, qui avait fait la première apparition dans *le Comte Ory*, a renoncé à se faire entendre une seconde fois.

*** Le fameux ténor Dupré, notre compatriote, que ses succès ont naturalisé en Italie, mais qui, nous l'espérons, reviendra quelques jours sur un de nos théâtres lyriques, vient de conclure avec M. Lanari, impresario de plusieurs théâtres d'Italie, un engagement de neuf mois, jusqu'en mars 1837, au prix de 40,000 fr.

*** On a vu, sinon des rois épouser des bergères, du moins des princes sacrifier l'orgueil du rang au bonheur, et la mode est aux mésalliances de ce genre. Aussi le roi de Sardaigne s'est-il vivement alarmé, en apprenant qu'un prince de Carignan, qui naguère fut au nombre des candidats pour la main de la reine de Portugal, était devenu éperdûment amoureux de la beauté et du talent de mademoiselle Albertazzi, que nous avons entendue naguère au Théâtre-Italien, et notamment dans la Cenerentola, son rôle favori. Pour empêcher le dénoûment de cet amour de ressembler à celui de Cendrillon, le roi l'a nommé sur-le-champ colonel d'un régiment en garnison dans une province, où il a reçu l'ordre de se rendre sans délai.

*** Le directeur de Lille vient de promettre à ses abonnés, pour l'année théâtrale 1836-1837, *la Juive*, *l'Eclair*, *Cosimo*, *les Deux Reines*, etc.

*** Les directeurs des théâtres de Lille et d'Arras viennent de traiter, pour les décors de *la Juive*, avec M. Varnout, le décorateur de la salle et du théâtre Castellane.

*** Les artistes de Boulogne-sur-Mer se sont réunis pour ouvrir, dans le jardin de l'hôtel Bedfort sur le port, un concert en plein air, à l'instar de ceux que l'habileté de Musard et de Jullien a rendus si populaires à Paris. L'orchestre est composé de quarante musiciens.

*** Le bâtiment neuf, où se trouvent maintenant réunies toutes les classes du Conservatoire, vient d'être livré cette semaine aux exercices des élèves; la distribution en est généralement approuvée.

*** Nous avons annoncé la mort de M. Rouget de l'Isle, auteur de la *Marseillaise* et des *Cinquante chants français*, qui conserveront son nom avec honneur dans le souvenir de tous les connaisseurs en musique. Nous croyons devoir citer les vers qui ont été consacrés à sa mémoire par un des plus beaux talens poétiques de notre époque, madame Amable Tastu.

Elle nous a quittés, cette ame noble et tendre,
D'où jaillirent un jour de si mâles accens;

Accens connus de tous, que tous savaient comprendre,
Et qui portaient aux rois mille échos menaçans.
Quand, par un jour d'eté, notre France endormie
S'éveilla tout à coup fière et libre, ses fils
Lui redirent ces chants, de leurs pères appris.
A leur voix s'unissait plus d'une voix amie,
De ces temps orageux conjurant les périls.
Où sont-elles ces voix? Ces amis, où sont-ils?
Ils laissent, oublieux, les dépouilles mortelles
Cheminer au tombeau dans cet humble appareil!
Des acteurs de juillet, deux seuls te sont fidèles :
Le peuple et le soleil!

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR PRILIPP ET Ce.

CAMILLE STAMATY.	Op. 2. Concerto pour piano-forte, avec accompagnem. d'orchestre, dédié à F. Kalkbrenner.		
	Pour piano seul	12	»
	Avec orchestre	24	»
—	Op. 3. Variations brillantes sur un thème original	7	50
—	Op. 4. Trois nocturnes	7	50

PUBLIÉE PAR A. ROMAGNESI.

ANDRADE et ROMAGNESI.	La Leçon de vocalisation (à 2 voix)	2	»
BRUGUIÈRE.	«Le printemps arrive» (à 2 voix)	2	»
BOULANGER.	Le Conscrit breton, romance	2	»
—	La Violette, romance	2	»
MADAME MARINONI.	L'Enfant de l'Helvétie	2	»
MASINI.	La Prière du soir, romance	2	»
MONPOU.	Hélène, ballade	2	»
PANSERON.	Huitième livraison des récréations vocales, à 4 voix	6	»
ROMAGNESI.	La Convalescence, romance	2	»
—	Le Myosotis, romance	2	»
MADAME BONDOMEAU.	«Coulez mes jours», romance.	2	»

Toutes ces romances font partie de *l'Abeille musicale.*

MUSARD.	La Somnambule au bal, nouveau quadrille sur des romances de mademoiselle Loïsa Puget	4	50
WACKER.	Nocturne concertant pour piano et bautbois ou violon	7	50

PUBLIÉE PAR HENRI LEMOINE.

DUMOUCHEL.	Œuvre 16. Variations pour le piano, sur un thème nouveau de l'opéra la Norma, de Bellini	5	»

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

Recueil de morceaux instructifs et amusans, à l'usage de la jeunesse, sur des motifs des operas de

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER ET ROSSINI;

COMPOSÉ ET TRÈS-SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer, marche de Sémiramis, de Rossini	3	75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy; cavatine du Crociato, de Meyerbeer; valse de Cosimo	3	75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini	3	75
4. Un Noël, vieil air français varié	3	75
5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy	3	75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost	3	75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates	3	75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo	3	75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr	3	75
4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini	3	75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates	3	75
6. Variations sur un thème de Weber	3	75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini	3	75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber	3	75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer	3	75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini	3	75
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy	3	75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini	3	75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini	3	75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates	3	75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy	3	75
4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini.	3	75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Spohr	3	75
6. Air allemand varié	3	75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable	3	75
2. Le Carnaval de Vicone, rondo-valse	3	75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti	3	75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer	3	75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy	3	75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy.	3	75

Le prix marqué de chaque livraison est de 15 fr., et de chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c.

LES HUGUENOTS, DE MEYERBEER.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

A. ADAM.	Mosaïque des Huguenots. Quatre suites des morceaux favoris de cet opéra, arrangés pour piano, chaque suite..	4	50
C. CZERNY.	Op. 403. Rondo sur le duo du second acte des Huguenots.....	5	»
—	Op. 404. Variations brillantes sur un thème des Huguenots.....	7	50
—	Op. 407. Scherzo brillant sur le Piff Paff, des Huguenots.....	7	50
—	Op. 408. Andante sentimental sur un motif des Huguenots.....	7	50
DUVERNOY.	Deux divertissemens sur des motifs des Huguenots N. 1 et 2, chaque.....	6	»
GALLAY.	Op. 35. Trois nocturnes pour piano et cornet à piston.		
	N. 1. Sur la Juive.....	6	»
	N. 2. Sur l'Eclair.....	6	»
	N. 3. Sur les Huguenots.....	6	»
J. HERZ.	Op. 29. Quatre airs de ballet des Huguenots.		
	N. 1. Les Baigneuses.....	6	»
	N. 2. Les Bohémiens	6	»
	N. 3. La Gondole...	6	»
	N. 4. Le Bal.....	6	»
LABADENS.	Op. 8. Fantaisie pour piano et violon sur des motifs des Huguenots.....	9	»
LOUIS.	Op. 44. Duo concertant pour piano et violon sur des motifs des Huguenots	9	»
OSBORNE.	Op. 22, 23, 24. Les Huguenots, variations brillantes sur des motifs du célèbre opéra de Meyerbeer		
	N. 1. Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes.....	7	50
	N. 2. Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan.....	7	50
	N. 3. Op. 24. Variations brillantes sur le bal.....	7	50
SCHUNKE.	Op. 45. Grand caprice caractéristique sur deux chœurs des Huguenots....	7	50
—	Op. 46. Trois divertissemens sur des motifs favoris des Huguenots.		
	N° 1. Cavatine et Bohémienne.....	6	»
	N° 2. Orgie.....	6	»
	N° 3. Rataplan.....	6	»
SCHWENCKE.	Op 46. Trois duos non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Éclair, Cosimo et les Huguenots, n. 1, 2 et 3, chaque.....	6	»
—	Les mêmes pour piano et violoncelle, chaque	6	»
SOWINSKI.	Op. 44. Fantaisie sur l'orgie des Huguenots.....	7	50
THALBERG.	Op. 20. Fantaisie sur le Choral, Rataplan et le chœur des Baigneuses.....	7	50
J.-B. TOLBECQUE.	Trois quadrilles, deux galops et une valse sur les motifs des Huguenots, pour orchestre, n. 1, 2 et 3, chaque.....	9	»
—	Les mêmes pour quatuor, chaque....	6	»
—	Les mêmes pour piano, chaque.....	4	50
—	Les mêmes, à 4 mains, arrangés par M. de Bez, chaque.....	4	50
—	Les mêmes pour deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes, chaque recueil.....	4	50
JULLIEN.	Quatrième quadrille sur des motifs des Huguenots, pour piano.....	4	50

L'ÉCLAIR, D'HALEVY.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

A. ADAM.	Souvenirs de l'Éclair, deux suites des morceaux favoris de cet opéra, ch..	6	»
—	Quatre rondolettos faciles sur des mot. de l'Éclair, deux suites, chaque..	5	»
E. DÉJAZET.	Op. 18. Romance et polonaise sur un motif de l'Eclair.....	6	»
JULES DEJAZET.	Op. 20. Fantaisie sur la Provençale et la Prière du marin, de l'Eclair...	7	50
DUVERNOY.	Op. 75. Divertissement sur des motifs de l'Eclair.....	6	»
GALLAY.	Op. 35. Trois nocturnes pour piano et cornet à pistons.		
	N. 1. Sur la Juive.....	6	»
	N. 2. Sur l'Éclair.....	6	»
	N. 3. Sur les Huguenots.....	6	»
H. LEMOINE.	21e bagatelle pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*, sur deux motifs de l'Éclair..	5	»
LOUIS.	Op. 41. Grand duo sur des motifs de l'Eclair	9	»
OSBORNE.	Op. 21. Variations brillantes sur la romance de l'Éclair : Quand de la nuit l'épais nuage,.....	7	50
SOWINSKI.	Op 45. La Mer, fantaisie sur l'Eclair.	7	50
SOWINSKI et COTTIGNIES.	Op. 42. Trois duos concertans, pour piano et flûte, sur des motifs de l'Éclair, Cosimo et l'Ile des Pirates :		
	N° 1. Variations sur la romance de l'Eclair	7	50
	N° 2. Fantaisie sur des motifs de Cosimo...	7	50
	N° 3. Rondo brillant sur un motif de l'Ile des Pirates.....	7	50
SCHUNKE.	Mosaïque de l'Eclair, trois suites des morceaux favoris de cet opéra, ch.	6	«
SCHWENCKE.	Op. 46. Trois duos, non difficiles, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots, n. 1, 2 et 3, chaque....	6	»
—	Les mêmes pour piano et violoncelle, chaque.....	6	»
	POUR DIVERS INSTRUMENS.		
FERD. CARULLI.	Mosaïque sur les motifs de l'Eclair pour guitare seule, deux suites, chaque	4	50
—	Trois divertissemens, pour guitare et flûte ou violon, sur les motifs de l'Eclair, trois suites, chaque.....	4	50
COTTIGNIES.	Op. 44. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs de l'Éclair et Cosimo, divisées en trois suites, chaque.....	5	»
FESSY.	Pas redoublé pour musique militaire sur un motif de l'Éclair.....	4	50
F. HALÉVY.	L'Eclair, arrangé pour deux violons, par J. Strunz, deux suites, chaque..	7	50
—	Ouverture.....	4	50
—	L'Éclair arrangée pour 2 flûtes, par E. Walckiers, deux suites, ch.....	7	50
—	Ouverture.	4	50
TOLBECQUE.	Deux quadrilles et deux valses sur des motifs de l'Éclair, pour orchestre, n. 1 et 2, chaque.....	9	»
—	Les mêmes en quatuor, chaque.... ..	6	»
—	Les mêmes pour le piano, chaque...	4	50
—	Les mêmes à 4 mains, chaque.....	4	50
	Les mêmes pour deux flûtes, deux violons, deux flageolets, chaque.....	4	50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, O. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — No 31.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 31 JUILLET 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Théorie musicale; par M. Busset. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

THÉORIES MUSICALES.

M. Busset, auteur de *la musique simplifiée*, dont la première partie vient de paraître, nous adresse quelques réflexions relatives au traité d'harmonie qu'il se propose de publier dans peu. Elles ne seront pas, nous l'espérons, sans intérêt pour nos lecteurs.

Rien n'est plus difficile à faire qu'un traité d'harmonie : (c'est M. Busset qui parle) cette vérité sur laquelle j'étais fixé depuis long-temps, et qui sera évidente pour ceux qui voudront comparer le *petit nombre* de musiciens véritablement harmonistes, au *grand nombre* de traités qui ont été publiés sur la matière, cette vérité m'a semblé nouvelle lorsque je l'ai vu proclamer pour les Rossini, les Meyerbeer, les Onslow, les Paër, les Berlioz, les Bertini, et une foule d'autres artistes distingués (1).

Je conviendrai même que, chaque fois que je l'ai entendue sortir de leur bouche, elle m'a causé un découragement tel, que je formais la résolution

NOTES DU DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

(1) Si quelqu'un pouvait écrire aujourd'hui un véritable traité d'harmonie au niveau de l'état actuel de cette branche de l'art, ce serait surtout un grand artiste praticien, auquel une longue et brillante carrière aurait appris les plus secrets procédés de la science, et que d'innombrables expériences faites sans préjugés auraient familiarisé avec l'appréciation juste des causes et des effets. Celui-là seulement, pourrait se flatter de produire une œuvre complètement en rapport avec les exigences de la musique moderne; parce que, riche des observations (qui suivant nous constituent seules toutes la théorie), il serait en outre pourvu au plus haut degré du SENTIMENT HARMONIQUE, sans lequel on n'écrira jamais que des lieux communs ou de véritables platitudes, insoutenables pour toute organisation délicate. Est-il possible qu'une personne dont la vie s'est écoulée dans des études et des travaux essentiellement différens de ceux auxquels le grand compositeur se livre seul, puisse être doué à un point remarquable de ce *sentiment*?.... Cela est difficile à croire.

de renoncer au projet d'ajouter un volume probablement inutile à tant d'autres volumes, dont la plupart ont plus nui à l'art qu'ils ne l'ont servi.

. . . . . .

Mais, lorsque des pianistes, sans connaître le nom des accords ni la manière de les chiffrer, exécutent l'harmonie la plus riche et la plus correcte :

Lorsque des enfans, dont la main embrasse à peine une demi-octave sur un piano, des instrumentistes non musiciens, de jeunes aveugles guidés uniquement par l'instinct, promènent leurs doigts sur un clavier avec une dextérité surprenante.

Quand il suffit à certains hommes, doués d'une organisation heureuse, d'avoir la volonté d'être artistes pour s'improviser artistes : (*)

En présence de ces faits incontestables, que je pourrais rendre plus nombreux, ne semble-t-il pas rationnel de penser que l'harmonie a des lois aussi simples que naturelles, puisqu'on y obéit ainsi sans les connaître ? (2).

. . . . . .

(*) Je puis citer à l'appui de cette dernière assertion : M. N Louis, à qui N. Henry Lemoine a donné *non quelques leçons*, mais simplement quelques conseils.

---

(2) Ces lois naturelles auxquels obéissent les exécutans que M. Busset vient de désigner, constituent précisément ce que j'ai appelé plus haut le *sentiment harmonique*, lequel n'existe, je le répète, que chez les musiciens favorisés d'abord d'une excellente organisation, et auxquels une pratique constante a permis de le développer. Toutes les théories, tous les raisonnemens du monde, quelque justes qu'ils soient, ne sauraient y suppléer. Sans quoi on pourrait avec des théories, faire un grand harmoniste d'un sourd de *naissance*, ce qui ne se verra jamais. Je ne veux pas dire par là que les bons traités soient inutiles, Dieu m'en garde; je pense seulement que, pour qu'ils soient bons, l'auteur doit posséder entre autres qualités indispensables et même par-dessus toutes, le *sentiment* de la partie de la musique sur laquelle il écrit.

Car, si la musique est à la fois un art et une science, la sensibilité (et une sensibilité spéciale) doit concourir à sa production et à l'appréciation des moyens qu'elle emploie, au moins autant que le raisonnement.

J'ai dit que le nombre de musiciens véritablement harmonistes, est hors de proportion avec celui des traités d'harmonie, et que ceux-ci, pour la plupart, sont un obstacle aux progrès de l'art; il me sera facile, je crois, d'en indiquer la cause.

En effet, tous ces ouvrages sont calqués les uns sur les autres, c'est-à-dire que l'idée première est la même. On a fait une classification d'accords, à laquelle on se garde bien de toucher : c'est un cercle de bronze, ou qu'on n'a pu briser, ou dont personne n'ose sortir!

Le résultat de tant d'efforts réunis, ne viendrait-il pas nous révéler que ce n'est pas dans ce cercle que se trouve la vérité ?.....

Ces divers traités présentent bien quelques différences entre eux; mais comme chaque auteur s'isole en quelque sorte de ses devanciers; comme sans rendre compte de ce qui existait jusque-là, il présente les faits sous un autre aspect, sans justifier les formules ou les signes nouveaux qu'il emploie; il est évident que l'art perd plus qu'il ne gagne à des productions de ce genre, quelque réelles qu'eussent été les améliorations qu'on aurait pu y apporter en agissant autrement : car, ceux qui pourraient juger du mérite de ces améliorations, n'ont ni le temps ni le besoin de lire ces ouvrages, ils ne les liront pas!

Que fait à Rossini, à Meyerbeer, à Onsow, que Beethoven, Reicha, Fétis, Dourlen, Galin, Fux, Jelensberger, ne soient pas unanimes sur la qualification des intervalles, et que l'on appelle, par exemple, quarte-majeure, ce qu'un autre nomme quarte augmentée, et un troisième quarte superflue.

Que leur importerait, en admettant qu'ils ignorassent absolument la basse chiffrée, que ces auteurs, et une foule d'autres, diffèrent sur plusieurs points dans la manière de chiffrer les accords?

Mais, pour celui qui ne sait pas l'harmonie, pour la foule des musiciens, ces noms, ces signes différens, sont autant d'obstacles insurmontables.

En mettant de côté l'harmonie d'instinct, tout exceptionnelle, on ne peut apprendre l'harmonie raisonnée que par le nom des intervalles et par la sténographie des accords, c'est-à-dire la basse chiffrée.

Or, si on en est encore à ce point de ne pas savoir le nom précis ou le chiffre qu'il faut appliquer à tel ou tel intervalle, n'est-il pas évident que celui entre les mains duquel tomberont plusieurs ouvrages présentant ces anomalies, n'est-il pas, dis-je, évident

qu'il lui sera aussi impossible de se prononcer entre eux, que de décider du mérite de la ressemblance entre dix portraits différens d'un homme qu'il ne connaîtrait que de nom.

Ces signes, ces systèmes différens, sont autant de lois arbitraires qu'on a imposées à la nature, au lieu de la loi simple dont j'ai parlé plus haut; ce sont autant d'entraves pour le vulgaire; mais ainsi qu'on l'a dit, je crois, *la nature fait les lois et n'en reçoit pas, et le génie brise les entraves et crée les règles!*

. . . . . .

Je n'ai rien exagéré en disant que j'avais plusieurs fois renoncé à l'idée de publier ce traité, mais si les artistes que j'ai signalés ont été unanimes sur les difficultés de l'harmonie, ils le sont également dans la pensée que, n'ayant point appris le musique par les moyens ordinaires, et entrant dans la lice dépouillé de tout préjugé, de toute prévention, j'aurais envisagé les objets sous un aspect nouveau; et ils ont cru voir dans les découvertes que j'ai faites (auxquelles ils ne songeaient pas, n'en ayant pas besoin), la preuve que mes efforts ne seraient pas entièrement stériles.

Cela suffit pour expliquer ma résolution définitive et la voie nouvelle que j'ai suivie (3).

. . . . . .

On m'a contesté la possibilité de démontrer l'harmonie, par la raison qu'on ne peut assigner de règles fixes à ce qui dépend de l'imagination.

Est-ce à dire qu'on me suppose l'intention d'enfermer le génie dans le cercle étroit de quelques règles tyranniques établies sur des faits que d'autres faits pourraient détruire?.... Assurément, telle n'est pas ma pensée!

De prévoir et de prédire le moyen par lequel le compositeur devra forcément sortir de telle ou telle situation donnée?.... moins encore, cette prétention serait absurde!

L'art de la pyrotechnie ne consiste pas à assigner le nombre, la forme et la direction des paillettes embrasées qui sortent des divers tubes composant un feu d'artifice, mais à montrer l'agencement de ces tuyaux de toutes formes et la manière de les charger.

Si la musique est une langue, évidemment les mots de cette langue sont les accords, qui, destinés à exprimer les diverses situations de l'ame, se modifient selon qu'ils ont à peindre des émotions douces, des passions fortes, des situations dramatiques.

Cette langue universelle, simple d'abord chez tous les peuples, a grandi avec leur civilisation; elle s'est compliquée de l'harmonie dissonnante, qui n'est autre chose que l'adjonction aux accords de sons qui n'appartiennent point à l'harmonie naturelle, c'est-à-dire à l'accord parfait; elle s'enrichit tous les jours de combinaisons nouvelles dans la simultanéité des sons.

Combien de compositions, actuellement comprises, qui dès l'abord ont paru bizarres et extravagantes, parce qu'elles sortaient des habitudes de l'oreille; je n'en veux pour preuve que la musique du Freischütz, de Robert, des Francs-Juges.

A coup sûr, il y a vingt ans, on n'aurait pas cru à la possibilité d'admettre les effets harmoniques qu'on a admirés aujourd'hui dans ces ouvrages, et je ne voudrais pas répondre qu'un génie original et hardi ne nous fît adopter des néologismes musicaux plus extraordinaires encore que ceux qu'on trouve dans les compositions de Beethoven et de Meyerbeer.

Rien n'est plus propre à prouver la fausseté de la base des diverses théories établies, que la variété des règles dans les différens pays, que la nécessité de les modifier à mesure que l'art fait des progrès. Il est donc évident que la théorie par laquelle on pourra expliquer tous ces principes différens sera la seule véritable (4).

---

(3) Il est très-possible, en effet, que M. Busset, ait découvert quelque procédé nouveau de démonstration qui rend plus facile aux commençans l'intelligence des règles communes; sous ce rapport, son ouvrage sera utile, et nous en désirons la publication; que chacun apporte sa pierre; elle pourra toujours servir plus tard à bâtir le Panthéon.

(4) Cette variété dans les règles des différentes écoles, qui n'a cependant pas empêché une foule de grands compositeurs, d'atteindre le but qu'ils se proposaient, et de produire d'excellens ouvrages, prouve que les théories, même les plus erronées, sont impuissantes à paralyser les efforts du véritable génie, parce qu'un principe infaillible les domine toutes. Et ce principe qui échappe à la démonstration, c'est le *sentiment harmonique*. On ne pourra donc jamais *expliquer* pourquoi Beethoven et d'autres,

Je le répète, les accords sont les mots de la langue musicale; quelles que soient les modifications qu'on leur fasse subir et les résolutions insolites qu'on leur donne, l'origine de ces accords n'en est pas moins constante et invariable.

Dans toutes les agrégations dissonantes, les sons appartiennent à plusieurs accords dont l'un a la prépondérance sur les autres.

Cette prédominance pourra varier avec les sons qui formaient l'agrégation primitive; mais si les changemens successifs qu'on y apporte n'ont pas pour objet de détruire la suprématie préétablie, ils auront inévitablement pour effet de changer les fonctions de ces accords en donnant forcément à leur fondamentale, une place différente dans la nouvelle gamme amenée par la modification.

Telles sont les idées qui m'ont conduit à donner, du mot *tonalité*, une définition que je crois nouvelle, autant qu'elle était nécessaire, et à faire usage des signes monogamiques, dont l'objet est d'indiquer l'ordre numérique qu'occupe chaque note d'un accord dans une gamme quelconque, en raison des sons étrangers à l'harmonie de l'accord parfait.

Je serai le premier à applaudir aux efforts qui auront pour but d'agrandir le domaine de l'harmonie; c'est-à-dire, qu'en expliquant les lois simples qui la régissent, en les réduisant à un petit nombre de règles, je ne veux point entraver le génie. Attribuerait-on à un grammairien, la prétention de garotter celui de MM. de Chateaubriant et de Lamartine, si la grammaire était encore à formuler?.....

. . . . . .

Les musiciens harmonistes qui prendront la peine de lire mon ouvrage, auront sans doute l'occasion de renouveler le reproche qui m'a été fait sur la première partie, les longs développemens que je donne ici, leur paraissant d'autant plus inutiles que les claviers leur sembleront suffire et dispenser de toute explication; voici la seule réponse que je puisse leur faire.

---

ont écrit une foule d'accords, proscrits par la plupart des traités, autrement qu'en disant: « Cet effet a paru convenable à l'auteur en cet endroit. » Et l'on ajoutera, qu'il a eu *raison* ou *tort*, selon qu'on aura été affecté, par le passage en question, de la même manière que lui, ou d'une façon contraire.

Les marches de nos escaliers sont basses et de hauteur à peu près uniformes; si on les proportionnait aux jambes de ceux qui en montent trois ou quatre à la fois, ces marches ne pourraient plus servir aux enfans ni aux vieillards!

Elles sont basses sans doute, mais les infirmes sont encore dans l'impossibilité de les gravir!

Ne m'est-il pas permis, d'après les faits, de comparer les traités d'harmonie à ces escaliers à marches quadruples en hauteur, au bas desquels restera toujours forcément, la foule *des distraits*; *des paresseux* et DES INFIRMES?

BUSSET.

REVUE CRITIQUE.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Traité complet de la clarinette à quatorze clefs, manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient, par FRÉDÉRIC BEER.

De tous les instrumens à vent, la clarinette est le plus moderne, si on le considère comme le type d'une espèce particulière. M. Jean-Christophe Denner, qui l'inventa en 1690, selon quelques biographes, et en 1710, selon d'autres, n'eut d'abord d'autre dessein que de perfectionner *le chalumeau*, instrument rustique, qui depuis longtemps avait cessé d'être employé dans la musique, et qui était relégué chez les pâtres; mais entre ses mains, ce grossier rudiment se transforma de manière à devenir une chose nouvelle. A l'embouchure taillée en biseau, comme celle du flageolet, fut substituée l'anche plate, ou languette de roseau appliquée contre la paroi du bec, à la manière des jeux d'anches de l'orgue, et le changement fut radical dans le système acoustique de l'instrument. De là vient que la clarinette n'a d'analogie avec aucun autre instrument à vent, soit pour la qualité des sons, soit pour le caractère mélodique et l'étendue.

Les avantages qu'on pouvait tirer de la clarinette, soit comme instrument de solo, soit pour l'ensemble de l'instrumentation, furent long-temps inconnus aux compositeurs. En France, l'existence de la clarinette était encore ignorée en 1756; ce fut un fermier-général nommé *le Riche de la Paplinière*, grand amateur de musique, qui, le premier, fit entendre cet instrument dans les concerts de sa maison de Passy. Il avait fait venir d'Allemagne les deux artistes (Gaspard Prosch et Flieger), qui en jouaient dans son orchestre, et long-temps ils furent les seuls qu'il y eût à Paris pour en jouer. Après eux vinrent deux autres Allemands, (Ernst et Scharf), qui furent attachés à l'Opéra et au concert des amateurs. Ils furent

suivis de Valentin Roeser, qui, en 1766, eut pour élève Joseph Beer, fondateur de l'école des clarinettistes français et allemands. Ce Valentin Roeser fut le premier qui écrivit un ouvrage élémentaire sur l'art de jouer de la clarinette, et cet ouvrage fut simplement une gamme, suivie de quelques airs.

Il n'y avait que peu de chose à écrire sur un instrument imparfait, qui, à son origine, n'avait que deux clefs, qu'on appelle aujourd'hui *clef de la* et *clef de si bémol*. Vers 1760, on ajouta la troisième clef qui donnait le *si* du medium et le *mi* grave du chalumeau. La gamme de Valentin Roeser indique l'usage d'une quatrième clef pour l'*ut* dièze du medium et le *fa* dièse grave. Beer, ajouta la cinquième clef pour le *mi* bémol et le *la* bémol grave : l'instrument resta long-temps en cet état; l'élève de Beer, Michel Yost, connu sous le nom de *Michel*, n'a rien ajouté à l'instrument dont son maître se servait. Depuis lors, Xavier Lefebvre a ajonté à la clarinette une sixième clef, qui sert à faire l'*ut* dièse, ou le *ré* bémol du chalumeau, ainsi que le *sol* dièse ou *la* bémol de la deuxième octave. Long-temps ensuite la clarinette resta en cet état : les ouvrages élémentaires qu'on a eus jusqu'en 1812 ont tous été faits pour l'usage de la clarinette à six clefs.

A la fin du dix-huitième siècle, il n'existait aucune bonne méthode pour apprendre à jouer de cet instrument, et les seuls moyens d'instruction qu'eussent à leur disposition les amateurs de clarinette, consistaient dans les leçons d'un maître, la gamme de Roeser et quelques airs; une prétendue méthode de Michel, a été publiée vers 1798, chez Leduc; mais ce qui prouve que cette informe production ne lui appartient pas, c'est qu'on y enseigne l'usage de la clarinette à six clefs, dont Michel ne s'est jamais servi. Le premier ouvrage de quelque importance sur l'art de jouer de la clarinette qu'on ait publié en France, est la méthode de Vanderhagen; cette méthode ne parut pas en 1785, comme le dit Lichtenthal, mais en 1800. Cette méthode manquait de développement dans les principes, et contenait trop d'airs arrangés pour l'instrument; défaut ordinaire de tous les ouvrages élémentaires publiés autrefois en France. La méthode de Blasiers eut moins de succès que celle de Vanderhagen, et en méritait davantage. Toutes deux parurent à la même époque.

Vers le même temps, parut en Allemagne l'instruction de Backofen, sur l'art de jouer de la clarinette, ouvrage important, qui n'était malheureusement point connu des artistes français lorsque Xavier Lefebvre écrivit sa méthode de clarinette à l'usage des élèves du Conservatoire de Paris. Néanmoins, quoique celui-ci ait été obligé de puiser en lui-même tous les matériaux de son ouvrage, on ne peut nier que son travail ne fut digne de beaucoup d'estime à l'époque où il fut publié. Depuis environ vingt ans, cette méthode du Conservatoire, a perdu la plus grande partie de sa valeur, parce que la clarinette s'est enrichie d'un grand nombre de clefs, qui nuisent peut-être à la qualité pure des sons, mais qui ont corrigé beaucoup de défauts de justesse.

En 1811, Müller introduisit en France une clarinette, à laquelle il avait ajouté sept clefs destinées à rendre plus justes certaines notes, ou à faciliter le doigté dans certains passages. Il éprouva de la résistance à l'emploi de cet instrument par l'école de Lefebvre, et les clarinettistes français, puisant dans leur paresse et leurs préjugés des motifs de blâme contre le nouvel instrument, firent sur lui un rapport défavorable, qui ne l'a point empêché de triompher des obstacles qu'on lui opposait. Trop âgé pour faire de nouvelles études, Lefebvre continua de jouer de la clarinette à six clefs, et n'en fit point connaître d'autres à ses élèves. Son frère, qui lui succéda dans sa place au Conservatoire, fut obligé de céder aux vœux de quelques-uns de ses élèves; mais, inhabile à jouer de la clarinette à treize clefs, il ne put en faire connaître tous les avantages; et, pendant près de quinze ans, l'éducation des clarinettistes français se trouva, par ces causes, inférieure à celle des clarinettistes des pays étrangers.

Cependant Müller avait publié une *Méthode pour la nouvelle clarinette à treize clés et pour la clarinette alto, suivie de quelques observations à l'usage des compositeurs et des facteurs de clarinettes.* Gambaro, artiste d'un talent très-remarquable, avait bien compris l'utilité de l'instrument ainsi perfectionné, et de la nouvelle méthode de l'inventeur, quoiqu'il n'approuvât pas certains détails du doigté de celui-ci. Il fit usage de la clarinette à treize clés, et en fit si bien sentir les avantages dans sa manière élégante d'exécuter les solos au Théâtre-Italien, que les antagonistes de la multiplicité des clés furent obligés de se rendre à l'évidence des avantages qu'elles offraient. Müller lui-même contribua beaucoup au succès de son instrument en le faisant entendre dans les concerts.

Une quatorzième clé a été depuis lors ajoutée à la clarinette pour faciliter le trille du *si* et de l'*ut* supérieurs du clairon, ainsi que pour donner de la justesse à cet *ut*, souvent trop haut. Enfin, des rouleaux placés aux extrémités de quelques clés, pour faciliter le passage d'une note à une autre dans certains traits, ont complété le système de perfectionnement actuel de cet instrument, et c'est ce même instrument que M. Berr, et un petit nombre d'artistes distingués, font entendre aujourd'hui avec succès. Ce n'est pas à dire que la clarinette soit réellement parvenue à la justesse et à la perfection désirables : le talent seul des exécutans peut en faire disparaître ou du moins affaiblir les défauts. Son système acoustique

offre encore aujourd'hui des imperfections qui n'ont pu être corrigées dans sa facture. Ainsi, certaines notes sont sourdes; d'autres, trop éclatantes; quelques-unes sont trop basses, d'autres trop hautes. Ces défauts sont vraisemblablement les résultats de la perce de l'instrument; mais le moyen qui pourra y porter remède est encore un mystère. Tout ne peut pas être corrigé par des additions de clés; peut-être n'y en a-t il déjà que trop pour la pureté du timbre de l'instrument. M. Sax fils, dont le père me semble être le facteur d'instrumens à vent le plus habile et le plus instruit de l'époque actuelle, M. Sax fils, dis-je, a fait, il y a peu de temps, l'essai d'une clarinette à vingt-une clés, par laquelle il est parvenu à une justesse plus satisfaisante sur tous les degrés de l'échelle chromatique, et à faire certains passages avec plus de facilité; mais il avoue que cette multitude de clés est embarrassante; que plusieurs n'ont d'emploi que dans des cas fort rares, et qu'elles nuisent à la sonorité du tube: ce n'est qu'une expérience qu'il a voulu tenter. Il faut donc, jusqu'à ce qu'il soit fait quelque utile découverte, s'en tenir à la clarinette à quatorze clés, et considérer la méthode qui vient d'être publiée par M. Berr pour l'usage de cet instrument, comme satisfaisant aux besoins de notre époque, ainsi que les méthodes de Lefebvre et de Backofen ont satisfait aux besoins du commencement du dix-huitième siècle. Virtuose justement célèbre, son nom inspirera sans doute beaucoup de confiance. Examinons si cette confiance est justifiée par la rédaction du *Traité complet de la clarinette à quatorze clés*, par la méthode d'exposition de l'auteur, et par le choix des objets dont il est traité dans l'ouvrage.

Après avoir vu de gros livres élémentaires qui ne méritent pas le nom de *Traité complet*, on est tenté de considérer au premier coup d'œil le titre choisi par M. Berr comme fort ambitieux, lui qui a renfermé tout son ouvrage dans 96 pages in-4°. Pourtant, je l'avoue, l'exiguité du volume m'a disposé favorablement pour lui. Ce n'était point la paresse du critique qui me faisait trouver avantage à n'avoir que peu de pages à lire pour rendre compte de ce que j'aurais lu; mais, convaincu que M. Berr n'avait rien oublié des choses dont il devait parler, sa concision me paraissait un heureux indice de l'ordre qu'il avait mis dans ses idées. La lecture de son livre m'a fait voir que je ne m'étais pas trompé. Il en est peu, parmi ceux qui sont destinés à l'instruction, où l'on trouve plus de faits classés avec méthode, et exposés avec clarté et simplicité.

L'ouvrage est divisé en deux parties: la première, tout élémentaire, offre d'abord quelques renseignemens sur la clarinette, sur son origine et sur ses améliorations. Puis viennent des articles spéciaux sur le choix de l'instrument, le bec, l'anche, les procédés pour la confection de celle-ci, la position du corps en jouant et la manière de tenir l'instrument, la position des mains et des doigts, sur la nécessité de jouer l'anche en dessous, la position des lèvres et de l'embouchure, la respiration; sur l'étendue de la clarinette, la manière de passer du chalumeau au clairon, sur la justesse de l'instrument, les clés et leur usage; sur le son, la manière de l'attaquer et ses modifications; l'articulation, les nuances, les divers caractères d'exécution, les ornemens de la mélodie, le trille, le phrasé, la respiration, les divers genres de traits et d'arpèges.

La deuxième partie renferme une suite de gammes et d'exercices sur tout ce qui est enseigné dans la première.

L'énumération que je viens de faire des objets traités par M. Berr fait d'abord remarquer, abstraction faite du mérite d'exposition, que le traité de la clarinette est conçu d'une manière rationnelle et dans un ordre logique. Chaque chose est à sa place, qualité importante qui ne s'était point encore fait remarquer dans les méthodes d'instrumens à vent. J'aurais désiré seulement que les exercices et les gammes de la seconde partie de l'ouvrage eussent été placés dans la première, après les instructions qui concernent chaque objet; mais le maître peut faire à cet égard ce que n'a point fait l'auteur, et après avoir analysé avec son élève chacun des articles du *Traité de la clarinette*, il peut le conduire à l'application dans les exercices.

L'expérience d'un artiste distingué tel que M. Berr, se fait apercevoir dans une multitude de détails de son livre, particulièrement en ce qui concerne l'anche, la position des lèvres et de l'embouchure, la production du son dans les divers registres de la clarinette, et surtout dans l'usage des clés et le doigté. Cette dernière partie, telle qu'il l'a traitée, est réellement neuve. Ainsi que M. Müller, M. Berr désigne les clés par des chiffres. Cette manière est la meilleure, la plus claire et la plus expéditive. Tous les bons professeurs de clarinette ont maintenant l'habitude de faire ainsi distinguer les clés à leurs élèves. M. Berr a mis le plus grand soin à faire connaître les différens doigtés par lesquels on peut obtenir une même note, les avantages que présentent quelques-uns de ces doigtés sur d'autres, soit pour la qualité du son, soit pour la facilité de la production de la note dans certains passages. En aucune méthode, cette partie importante de l'enseignement n'a été traitée avec autant de soin et de succès. Par exemple, tout ce qui concerne la clé n° 5, et sa substitution à la fourche pour la production du *fa* dans les différens cas, est un travail achevé. On chercherait en vain quelque chose de semblable dans la nouvelle édition de la méthode du Conservatoire donnée par M. Buteux, ouvrage qui, pour le dire en passant, ne semble point appartenir à l'époque actuelle.

Le trille est aussi une partie de l'art de jouer de la clarinette que M. Berr a traitée avec un soin remarquable, et indique de chacune les bonnes et les mauvaises qualités, ainsi que le doigté le plus avantageux pour le trille de chaque note.

A l'égard des exercices, M. Berr mérite aussi des éloges pour avoir renfermé, dans un petit nombre d'exemples radicaux, à peu près tous les traits qui peuvent se rencontrer comme élémens de formes dans la musique, au lieu de délayer ces élémens dans une multitude d'exercices parasites, qui n'ont d'autre résultat que de grossir le livre, sans utilité réelle dans la plupart des méthodes. La classification de ces exercices est parfaitement progressive et rationnelle dans l'ouvrage de M. Berr: tout est à sa place. Enfin, dans un petit volume, l'auteur de cet ouvrage me paraît avoir mis tout ce qui est nécessaire pour conduire un clarinettiste à une connaissance étendue des ressources de son instrument. La *Méthode de hautbois*, de M. Brod, et le *Traité de la clarinette*, de M. Berr, me paraissent être ce qu'on a fait de meilleur sur l'art de jouer des instrumens à vent. Il est juste de joindre à ces deux ouvrages la *Méthode de cor alto et de cor basse*, de M. Dauprat: une étendue trop considérable est peut-être le seul défaut qu'on puisse reprocher à ce dernier livre.

Je ne terminerai pas cet article sans dire quelques mots de la nécessité de frapper de réprobation ces ouvrages de charlatans, ces prétendues méthodes qu'on voit apparaître de temps en temps, et qui, dans la réalité, ne sont que des spéculations mercantiles, et des leurres pour le public. Des gammes, quelques principes mal classés, et des airs d'opéras, sont tout ce qu'on trouve dans ces informes productions. Ces airs d'opéras sont surtout ce qui fait le succès de ces méthodes, parce qu'ils amusent les élèves et les dispensent du besoin de se procurer d'autre musique. En caressant leur paresse, on leur persuade qu'on leur rend l'art plus facile, et l'on voit malheureusement des artistes de mérite qui se rendent complices de ces misérables spéculations, et qui pensent de bonne foi qu'il ne faut pas de *méthodes savantes* pour les commençans. Ce qu'ils appellent *méthodes savantes*, ce sont celles où les principes sont exposés et analysés rigoureusement. A les entendre, il pourrait y avoir deux sortes de méthodes : l'une, *facile*, qui n'enseignerait rien de ce qu'il faut savoir, qui laisserait prendre de pernicieuses habitudes, et qui ne donnerait que l'apparence du savoir et du talent; l'autre, *savante*, *abstraite*, qui, non seulement pourrait seule enseigner l'art avancé, mais qui aurait à remédier au mal que la première méthode aurait fait; le simple bon sens, pour peu qu'on réfléchisse, suffit pour démontrer que ce sont là de déplorables erreurs. Il n'y a, il ne peut y avoir qu'une bonne méthode : c'est celle qui, commençant par le commencement, et marchant à pas lents, ne quitte point une chose qu'elle ne soit sue et devenue familière. Un maître de clarinette qui emploierait ses premières leçons à faire tenir l'instrument avec aisance par son élève, qui lui enseignerait à écarter convenablement les doigts et à boucher exactement les trous; à lever et baisser ses doigts autant qu'il le faut, et sans excès de mouvement; à passer avec facilité d'une clé à une autre, ou d'un trou à une clé, le tout sans souffler dans l'instrument, parce que le souffle et le mécanisme des doigts sont deux choses différentes et indépendantes; qui, ensuite, expliquerait avec les mêmes soins et la même lenteur la position du bec entre les lèvres, les différens degrés de pression de celles-ci sur l'anche, suivant la diversité des registres, la compression de l'air dans la bouche, etc., celui-là croirait peut-être que ce sont des choses trop savantes pour un élève. Cependant il n'est pas de moyen de jouer bien de la clarinette sans avoir bien analysé toutes ces choses, et quelle que soit la lenteur apparente de cette méthode, elle va plus vite au but que la prétendue méthode facile et expéditive. Cette méthode est celle de M. Berr.

Avant de terminer cette analyse de son ouvrage, je dois dire quelques mots de l'exécution typographique de celui-ci. Les procédés de M. Duverger y sont employés avec succès; tous les genres de difficultés se sont rencontrés dans l'impression et la composition de ce livre, qui présente dans son ensemble une supériorité incontestable sur les travaux du même genre exécutés en Allemagne. Si M. Duverger peut affaiblir un peu la teinte noire de la portée, ses procédés ne laisseront plus rien à désirer.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Il y a déjà quelque temps que les débuts de mademoiselle Rossi, fille de la duègne inamovible du Théâtre-Italien, nous étaient promis à l'Opéra-Comique, et on annonce qu'ils sont sur le point de se réaliser.

*** Il paraît qu'à la direction de l'Odéon sera joint le privilége lucratif de donner des concerts en plein air dans le jardin du Luxembourg.

*** Mademoiselle Mimi-Dupuis, danseuse agréable, qui obtient en ce moment beaucoup de succès à Vienne, annonce l'intention de se retirer du théâtre.

*** On annonce qu'à l'exemple de Grétry, M. Berton va publier des mémoires. Nous ne saurions qu'applaudir à ce projet s'il est bien réel; il nous promet des anecdotes piquantes, des aperçus fins, un style amusant. M. Berton a vécu dans le monde le plus brillant des quatre ou cinq sociétés qui se sont succédé depuis un demi-siècle, et ce n'est pas seulement un musicien de génie, mais un homme d'esprit, et un écrivain ingénieux et habile.

*** Il est curieux de voir dans combien d'engagemens se morcelle parfois l'année des virtuoses italiens. Madame Buccabadati, par exemple, est engagée pour la foire prochaine à Bergame, pour l'automne à Florence, et pour le carnaval à Parme.

*** Mademoiselle Judith Grisi vient de rompre son engagement avec le théâtre de Bergame, parce qu'elle n'a pas voulu consentir à chanter *la Norma* avec le ténor David. Elle s'est rendue à Turin, où venait de tomber un opéra nouveau de

Romani et du maëstro Cioncone, *Une Aventure de Saint-Michel*, et pour consoler les Piémontais de cette *mésaventure*, elle leur a donné *la Norma*, en acceptant Reina pour partner.

*** *Le Pouvoir du Chant*, opéra comique représenté tout récemment au théâtre de Stuttgard, avec un succès prodigieux, a révélé une allure populaire dans le talent du compositeur Lindpeintner, qui, jusque-là, n'était connu que par des compositions d'un genre sérieux. Nous citerons surtout avec éloge la suave mélodie qu'il a attachée à cette romance mélancolique de M. de Châteaubriand :

Combien j'ai douce souvenance
Des lieux chéris de mon enfance !
Hélas! qu'ils étaient beaux ces jours
De France !
O mon pays! sois mes amours
Toujours!

Si ce chant, plein de grace, est importé dans nos salons et dans nos théâtres, nul doute qu'il ne s'y naturalise et ne renouvelle la vogue, déjà ancienne, des paroles délicieuses qui furent dans toutes les bouches au commencement de ce siècle.

*** Sous le titre de l'*Art d'accorder soi-même son piano*, M. Montal vient de publier en un seul volume un ouvrage très-utile et très-curieux. Tout ce qui intéresse l'accordage, l'entretien, la réparation, l'histoire du piano, s'y trouve enseigné avec une clarté admirable. L'expérience quotidienne de l'auteur garantit la bonté de sa théorie, dont l'un de nos savans collaborateurs a promis de s'occuper incessamment dans cette feuille. L'ouvrage de M. Montal doit être surtout précieux aux personnes qui habitent la province ou la campagne, et qui n'ont pas toujours un accordeur ou un ouvrier habile à leur disposition.

*** M. Casimir Baëcker est en ce moment à Londres, où son beau talent de harpiste obtient un brillant succès. Les journaux anglais constatent l'effet qu'il a produit, dans un concert au bénéfice des pauvres, par la vigueur et l'éclat de son jeu, la nouveauté de ses effets, la facilité avec laquelle il exécute le trille simple et le trille double à l'octave, la gamme chromatique des deux mains, et le trille avec les pouces en notes harmoniques. Les journaux regardent comme certaine sa popularité en Angleterre. Il paraît que nos voisins, frappés de sa ressemblance avec Napoléon, croyent fermement qu'il appartient à la famille du grand homme.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

MOSAIQUE.

4 SUITES DE MÉLANGES DES MORCEAUX FAVORIS DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

ARRANGÉS POUR LE

PIANO

PAR

A. ADAM.

Prix de chaque suite : 7 fr. 50 cent.

BLONDEAU.	Valentine de Saint-Bris et Raoul de Nangis, romance à 2 voix, avec accompagnement de piano, imitée des Huguenots, de Meyerbeer	6	»
F. CHOPIN.	Op. 22. Grande polonaise brillante, précédée d'un andante spianato pour le piano.		
	Avec orchestre	18	»
	Avec quatuor	12	»
	Piano seul	7	50
—	Op. 23. Ballade pour le piano	7	50
—	Op. 24. Quatre mazurkas	7	50
F. CHOPIN.	Op. 25. Concerto pour le piano avec orchestre	24	»
	Avec quatuor	18	»
	Piano seul	12	»
—	Op. 26. Deux polonaises pour le piano.	7	50
—	Op. 27. Deux nocturnes pour le piano.	6	»
DUVERNOY.	Op. 76. Deux divertissemens pour le piano sur des motifs des Huguenots, de Meyerbeer, n. 1 et 2, chaque	6	»
P. E. HUNTEN.	Op. 54. La dernière pensée de Weber, valse favorite de Reissiger, variée pour le piano	6	»
JULIEN.	Quatrième quadrille des Huguenots, pour le piano (exécuté au Jardin-Turc)	4	50
CH. SCHUNKE.	Op. 45. Grand caprice caractéristique pour le piano, sur deux chœurs des Huguenots, de Meyerbeer	7	50
SCHWENKE.	Op. 46. Trois duos non difficiles pour piano et violon sur des motifs de l'Éclair, de Cosimo et des Huguenots, n. 1, 2 et 3, chaque	6	»
—	Les mêmes pour piano et violoncelle, n. 1, 2 et 3, chaque	6	»

LE CARROUSEL,

Paris, 3 mois, 12 f. » c.; 6 m., 22 f. » c.; 12 m., 40 f. » c.
Province, 3 mois, 14 f. » c.; 6 m., 24 f. » c.; 12 m., 46 f. » c.
Etranger, 3 mois, 15 f. » c.; 6 m., 28 f. » c.; 12 m., 50 f. » c.
On souscrit pour Paris au Bureau, *rue Laffitte, n° 3*. — Pour la province et l'étranger, chez tous les libraires, directeurs de poste et bureaux de messageries, ou bien à Paris, en fesant parvenir au Bureau, *franc de port*, le montant de l'abonnement en un mandat sur la poste ou sur une maison de commerce de Paris.

Chaque souscripteur pour un an sera considéré comme abonné-fondateur et sera inscrit à ce titre dans un des premiers numéros.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Deux polonaises pour le piano, par F. Chopin. OEuvre 26.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 32.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 AOUT 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Gomis; par M. H. Berlioz. — Concours du Conservatoire de musique et de déclamation. — Cours de chant, fondé par l'association polytechnique en faveur des ouvriers. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

GOMIS.

Nous avons à déplorer aujourd'hui une de ces pertes qui frappent à la fois l'art et les artistes. Gomis vient de mourir. Une phthisie laryngée dont il était attaqué depuis long-temps et sur la gravité de laquelle il s'abusait complètement, l'a emporté sans douleur et sans qu'il ait eu même le moindre pressentiment de sa fin. Il s'est éteint jeudi matin après une nuit passée presque en entier à parler de ses travaux, de ses plans, de ses projets, pour un avenir qui n'existait pas pour lui. Les amis de Gomis, et il en avait beaucoup, malgré l'âpre franchise de son caractère, ont ressenti autant que les amis de l'art le coup qui vient de le leur enlever. C'est qu'il était permis d'espérer pour lui une brillante carrière; ce qu'il avait fait déjà est la preuve de ce qu'il pouvait faire. Mais Gomis était un de ces hommes qui semblent nés pour souffrir et lutter pendant toute la durée de leur courte existence. Les agitations politiques, plus violentes dans son pays que partout ailleurs, le lui firent quitter pour le nôtre, où la voix de l'artiste peut encore trouver d'intelligens échos. Ce ne fut cependant pas sans éprouver d'amères déceptions, sans avoir à traverser de cruelles épreuves qu'il put lui être donné d'entrevoir le but auquel il tendait. Un voyage à Londres entrepris après un séjour assez prolongé à Paris, semble témoigner de son découragement. Ramené par cette espérance qui rentre toujours au cœur de l'homme soutenu par la conscience de sa force, Gomis revint à Paris. Cette fois de puissantes sympathies que l'élévation de son talent et la noblesse de son caractère avaient su exciter, lui aplanirent, non sans peine, quelques unes des difficultés du chemin. Il se fit connaître enfin; il parvint à sortir de cette horrible prison, l'INCOGNITO, d'où le grand artiste veut s'élancer à toute force, fût-ce au prix même de sa vie. Son premier ouvrage, *Le Diable à Séville*, révéla un talent original, dont la physionomie spirituelle et les allures parfois un peu étranges, surtout pour un public comme celui de l'Opéra-Comique, plurent cependant tout d'abord généralement. On fut surpris de la foule d'effets nouveaux de formes rhythmiques inconnues et de phrases piquantes que cette musique

contenait. Le chœur des moines surtout fut unanimement proclamé un chef-d'œuvre par les artistes comme par les amateurs. *Le Revenant* succéda au *Diable à Séville* après un assez long intervalle, et obtint un succès encore plus prononcé. Les représentations de cet ouvrage ne furent pas au moins interrompues comme l'avaient été celles de son aîné, par la ruine du théâtre; l'Opéra-Comique ne ferme guère plus d'une fois en six ans, et Gomis cette fois avait pris le bon moment. On admire beaucoup dans Le *Revenant*, la couleur sombre et le caractère d'énergie concentrés qui en forment le mérite principal. Quelle différence en effet, entre cette manière grave, réservée, mais abondante cependant, du musicien Espagnol, et les allures coquettes et sautillantes, le caquetage demi-grivois, demi-sentimental, le style toujours plus ou moins vulgaire, si long-temps en honneur au théâtre de la bourse! Le chœur du premier acte « Descendons à la cave », celui « ah! sir Robert » et la chanson bachique infernale, sont des morceaux fort remarquables, tant par l'originalité des formes rhythmiques, et la coupe ingénieuse des phrases, que par la savante ordonnance de certaines harmonies peu usitées, que Gomis y a remis en œuvre avec autant d'à-propos que de bonheur. Ce n'était pas là toutefois ce qui convenait au public ordinaire de l'Opéra-Comique, qui, sans être dépourvu d'un vague sentiment de la supériorité d'un pareil ouvrage, pouvait dire comme le coq de la fable : *le moindre grain de mil ferait bien mieux mon affaire.* D'un autre côté la faiblesse désespérante de l'exécution s'opposait à ce que le public musical vînt applaudir une partition évidemment écrite pour lui. De sorte que d'un côté l'on disait : cette musique est fort belle, à ce qu'il paraît, les artistes la trouvent admirable, mais c'est trop fort pour nous; » et de l'autre : « Le *Revenant* est un excellent ouvrage, dit-on; mais il faut, pour l'entendre, aller à l'Opéra-Comique; et en vérité c'est payer bien cher le plaisir de faire une nouvelle connaissance. » On conçoit que ne pouvant déterminer les amateurs instruits à vaincre leurs répugnances, hélas trop bien motivées, et n'ayant cependant à sa disposition qu'un théâtre aussi mal organisé pour le jouer, le compositeur se soit laissé prendre aux détestables conseils qui lui auront été prodigués. « Vous ne pouvez élever le public de l'Opéra-Comique jusqu'à vous, lui aura-t-on dit, descendez donc jusqu'à lui, et vous aurez la vogue. Il aime les ponts-neufs, les contredanses, les valses, les galops; donnez-lui des galops, des valses, des ponts-neufs, et il sera enchanté; et votre musique deviendra *populaire;* et les théâtres de province vous joueront; et vous serez arrangé en quadrille pour les concerts du Jardin-Turc, de Tivoli, de Musard; et l'hiver prochain vous serez *à la mode dans tous les bals*; et vous gagnerez beaucoup d'argent; et..... voilà que, diable, la popularité dans les arts mène à la fortune; et faire fortune n'est pas le but que doit se proposer tout homme sensé. » Il vaut mille fois mieux avoir deux ou trois *motifs* joués sur les orgues de Barbarie et chantés ensuite sur tous les théâtres de Vaudeville, que d'écrire de ces choses qu'on prise fort dans le monde artiste, qu'on exécute pompeusement en Allemagne, mais que nous autres Français ne comprenons pas et qui par conséquent ne *rapportent rien.*

Mon Dieu, faut-il que les artistes soient quelquefois assez malheureux pour prêter l'oreille à de pareilles platitudes, et assez préoccupés pour ne pas en reconnaître l'absurdité. Comment s'en trouve-t-il encore qui puissent croire qu'il leur sera loisible de détourner dans telle ou telle direction, de mutiler, de déformer, de rabaisser la plus essentiellement indépendante, la plus rebelle, la plus haute, la plus dominatrice des faculté humaines, le sentiment de l'art ?... La sagesse des nations l'a dit cependant, et La Fontaine après elle : « Nul ne saurait changer son naturel ». Il n'est pas plus possible aux grands de se faire petits, qu'aux petits de se faire grands. Quant à ceux qui, écrivant facilement des choses *comprises de tout le monde*, pourraient dire qu'ils se sont pliés au style aimé de la foule, parce qu'ils ont bien reconnu qu'il fallait en passer par-là, nous leur répondrons que c'est pitié de les entendre se vanter d'un pareil effort, comme d'une victoire remportée sur eux-mêmes. Eh non ! certes, il n'en est pas ainsi, loin de là. On fait de l'art populaire (on sait ce qu'il faut entendre par ce mot), parce qu'on ne peut faire autrement, voilà tout. Certains auteurs ont des idées à la taille de la foule, la foule les reconnaît et les adopte; mais il faudrait avoir bien de la bonhomie pour croire qu'habitans des hautes régions de l'art ils ont consenti à en descendre, et que pouvant planer dans l'éther, ils ont bien voulu marcher sur la terre,

fatigués du poids de leurs ailes inutiles. En fait d'art on fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut. La preuve en serait claire, si quelque souverain, prenant au mot ces grands hommes si habiles à se faire enfans, les comblait tout d'un coup des richesses qu'ils convoitent, et les affranchissant ainsi de l'obligation d'amuser le public, leur imposait seulement pour condition de ne produire que des ouvrages dignes en tout point de leurs hautes pensées; il serait curieux de voir ces anges déchus reprendre leur essor, ces Apollons condamnés à garder les troupeaux d'Admète quitter la houlette, les obscures vallées de la Thessalie, et remonter sur leur char de lumière pour reprendre, solitaires, leur sublime voyage à travers l'immensité des cieux.....

Un grand artiste sans doute peut produire des ouvrages essentiellement différens les uns des autres, par leur forme, leur couleur, l'ordre d'idées qu'ils embrassent; il peut aller même jusqu'à déguiser complètement sa manière; mais c'est tout. Jamais, nous en sommes convaincus, un homme de style ne parviendra à écrire des choses communes avec cette aisance, cet abandon, cette intrépidité des gens qui en font leur état; et l'aplomb dont il sera privé dans cette triste comédie, est précisément ce qui donne aux productions de ceux qui jouent au naturel, une certaine force d'impulsion à laquelle est due toute leur puissance. Il est triste de penser que Gomis ait pu méconnaître un instant cette vérité, au point d'essayer dans quelques parties de ses derniers ouvrages le troc du manteau Espagnol, qui lui allait si bien, contre le frac étriqué de nos petits maîtres. Mais ce n'était là qu'un travers passager, et un grand ouvrage, le *Comte Julien*, qu'il devait écrire pour l'Académie royale de Musique, allait lui fournir l'occasion de reconquérir sa liberté, de redevenir Gomis l'Espagnol, écrivant sous la dictée de son sentiment propre, aidé de tous les moyens qu'un aussi magnifique théâtre pouvait mettre à sa disposition, quand sur le seuil même du temple de l'art le malheureux artiste a succombé. Les défauts véritables de Gomis étaient trop de raideur de style, des formes mélodiques rarement gracieuses, un laconisme quelquefois outré, l'abus des *effets de silence* entrecoupant les périodes, et surtout l'abus des moyens violens de l'instrumentation. Ce défaut était devenu fort grave dans les derniers temps de sa vie; et l'on ne sait comment l'expliquer chez un artiste aussi distingué, qui ne pouvait manquer de raisonner chacun de ses actes, et devait parfaitement comprendre que les trombonnes et la grosse caisse ne sont pas faits pour accompagner une romance ou un duo d'amour. Néanmoins il a fait assez pour que sa patrie s'enorgueillisse de lui avoir donné le jour, et s'afflige de n'avoir pas deviné le mérite d'un tel fils. Quelque chose peut adoucir les regrets de l'Espagne en apprenant la mort de Gomis, ce sont les larmes sincères qu'ont versées sur sa tombe ses amis de France, et l'hommage rendu à sa mémoire par les artistes consciencieux de toutes les écoles.

H. Berlioz.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

(1er Article.)

Le Conservatoire, dirigé par l'illustre et savant Chérubini, remplit dignement sa mission. Depuis sa création, ce bel établissement que nous envie l'Europe et qui embrasse toutes les branches de l'art, a répandu sur le sol de la France et celui de l'étranger une masse énorme de talens remarquables qui, chacun dans sa spécialité, ont contribué à propager dans toutes les classes de la société un goût plus judicieux et plus éclairé, à détruire un foule de préjugés gothiques, et à populariser les doctrines et les méthodes des grands maîtres. Long-temps il fut en butte à l'envie, long-temps on l'accusa de tout sacrifier à je ne sais quel esprit mesquin de coterie et de routine. Mais c'est une erreur; et un fait pris au hasard entre mille prouvera combien ces reproches étaient peu fondés. Lorsque Rossini et Meyerbeer vinrent nous apporter leurs chefs-d'œuvre, le Conservatoire s'empressa de les attacher au comité d'administration et d'enseignement pour s'entourer des lumières de ces célèbres maîtres. Ce noble désir de s'adjoindre, de s'approprier en quelque sorte toutes les gloires contemporaines, est-il inspiré par un sot esprit de routine? Nous ne le pensons pas, la devise de toutes les coteries ayant toujours été : nul n'aura d'esprit que nous et nos amis. Maintenant qu'une appréciation plus juste des faits a prouvé la fausseté des attaques dirigées contre le Conservatoire, l'envie s'est tue; elle a agi sagement.

Les concours de cette année se sont ouverts sous les auspices les plus favorables, et nous avons à constater de nouveaux progrès dans quelques parties de l'enseignement, qui jusqu'à présent s'étaient maintenus dans un fâcheux état d'infériorité. L'analyse suivante pourra donner une idée de l'importance des travaux de l'année scholaire qui vient de s'écouler.

Le lundi, 18 juillet, le concours de contre-point et fugue a eu lieu. Les concurrens enfermés la veille, chacun dans une classe, avaient rempli les conditions du programme. Il est bon de remarquer que le jury appelé à examiner le travail de chaque élève, ne sait pas quel est l'auteur de chacune des fugues qui lui sont confiées, puisqu'une bande de papier cachetée couvre le nom de l'auteur, et qu'on ne procède au bris du cachet que lorsque le prix est adjugé. Le jury n'a pas cru devoir cette année décerner de premier prix. Le second prix avait été accordé en partage aux numéros huit et quatre; mais par un hasard malheureux, on a reconnu que les deux jeunes lauréats l'avaient déjà remporté les années précédentes. Ce sont MM. Alexis Roger et Millet, tous deux élèves de M. Halévy; et comme l'ancien adage, *non bis in idem*, a force de loi au Conservatoire comme au palais, le prix s'est trouvé annulé. Deux accessits ont été donnés à MM. Jossé et Maillart.

La séance du lendemain a été à l'harmonie. On ne peut procéder à ce concours comme à celui de contre-point; parce qu'indépendamment de la basse et du chant donnés pour en écrire l'harmonie à quatre parties, les concurrens doivent encore accompagner au piano une basse chiffrée et lire à la première vue un morceau d'une partition. On a déjà plusieurs fois remarqué que les leçons des jeunes personnes sont en général écrites avec plus d'élégance que celles des jeunes gens, soit qu'elles apportent plus de soins et de persévérance dans leurs études, ou qu'une organisation plus délicate leur fasse pressentir ce que c'est que le style. Quoi qu'il en soit, il y a eu premier et second prix dans la classe des hommes comme dans celle des femmes.

Il est d'usage depuis long-temps que le concours de solfége se fasse à huis clos, pour épargner au public l'ennui d'entendre trente fois la même leçon. Nous croyons cependant que l'intérêt soutenu avec lequel il suit les concours auxquels il assiste, lui ferait surmonter sans dégoût la fatigue d'une pareille tâche. Cette année n'a point été inférieure aux précédentes. Les femmes qui l'emportent ordinairement sur les hommes, à ce concours, comme à celui d'harmonie, ont rencontré cette fois un adversaire redoutable dans le jeune Membré qui a lu la leçon à première vue avec un talent très-remarquable. La leçon à changemens de clefs, se distinguait de celles de ce genre, en ce qu'elle renfermait plusieurs gammes chromatiques d'une articulation toujours difficile, quand le mouvement est *allegro*, et que les notes qu'on prononce sont des doubles croches. Le jury, pour être juste, s'est trouvé dans l'heureuse nécessité d'accorder plusieurs premiers prix. Nous ferons une seule observation. Nous voudrions, indépendamment de la partie matérielle du solfége, qu'on habituât les élèves à phraser, à observer exactement la ponctuation musicale, à contracter enfin de bonnes habitudes dès les premiers élémens de la lecture : ce serait autant de gagné pour les professeurs de chant, et même pour les professeurs d'instrumens.

La séance du jeudi 21, offrait par sa variété un intérêt plus piquant que la précédente. Elle se composait des concours d'orgue, de contre-basse et de trompette ordinaire. Voici le programme du premier. Les concurrens doivent accompagner à quatre parties, et en contre-point rigoureux fleuri, un choral qu'ils placent d'abord à la basse, puis à la partie supérieure; ils doivent ensuite improviser une fugue dont le sujet est choisi, ainsi que le choral, par le jury, séance tenante. Ce programme est simple sans doute; mais il prouve que l'on veut rétablir l'art de toucher l'orgue sur ses véritables bases, et non pas faire de l'église une succursale des concerts de la rue Saint-Honoré.

On se plaint avec raison, dans la plupart des principales villes de France, du manque d'organistes, et l'on prévoit avec peine que dans peu d'années les orgues cesseront d'être entendues dans nos églises, faute de musiciens qui aient l'habitude de cet instrument.

Cependant le gouvernement, prévoyant ce mal, a sagement institué il y a dix ans, une classe d'orgue à l'école royale de musique, et cet enseignement a été confié à un habile professeur qui a déjà formé plusieurs organistes distingués, mais qui n'ont jamais voulu quitter la capitale où ils

trouvent des ressources que la province ne peut leur offrir.

Il n'est qu'un seul moyen de rendre à l'orgue son ancienne et utile splendeur; c'est que les villes du royaume qui manquent, ou qui sont menacées de manquer d'organistes, envoyent à leurs frais un élève à Paris où, après examen, il serait admis à l'école royale de musique.

La dépense que feraient les villes, ne devant être appliquée qu'au paiement de la pension alimentaire des élèves, puisque les leçons sont gratuites, serait peu élevée; et il n'est pas une d'elles qui ne pût voter sur son budget municipal une somme de 1000 à 1200 fr. pendant deux ou trois ans, pour posséder après ce temps un bon organiste, qui pourrait à son tour former de bons élèves.

Si quelques-unes des principales villes de France prenaient cette prévoyante résolution, dans peu d'années nous pourrions rivaliser avec l'Allemagne, qui doit en partie sa réputation musicale aux nombreux et excellens organistes qu'elle possède.

Mademoiselle Hervy qui a remporté le premier prix, a fait preuve d'un véritable talent par la manière large et savante dont elle a improvisé la fugue et accompagné le choral. Cette jeune personne, après avoir remporté tous les prix du Conservatoire, a terminé d'une manière éclatante sa carrière d'élève par le plus difficile de tous.

Nous nous sommes aperçus d'un innovation heureuse dans le concours de trompette. On ne s'est pas borné cette année aux fanfares des écoles de cavalerie. Les concurrens ont osé faire entendre des mélodies expressives sur leurs instrumens, en plaçant la main dans le pavillon. Ce moyen, bon en lui-même, ne doit pas cependant être trop prodigué. On a remarqué aussi avec plaisir que la leçon à première vue était écrite dans le style de Haendel. On sait avec quelle supériorité ce grand maître composait pour la trompette qu'il plaça souvent sur le premier plan dans ses admirables oratorios. Il y a eu dans cette classe un premier et un second prix.

Le jury n'a décerné qu'un second prix en partage dans la classe de contre-basse.

Ici se termine la série des concours qui ont eu lieu avant les anniversaires de juillet. Nous donnerons dans le numéro prochain l'analyse de ceux qui ont suivi les fêtes.

COURS DE CHANT

FONDÉS PAR L'ASSOCIATION POLYTECHNIQUE

EN FAVEUR DES OUVRIERS.

Il est des hommes qui ont consacré leur talent aux jouissances du riche, et sont en grande vogue dans une certaine classe, toutefois assez restreinte; leurs compositions se chantent et se jouent dans de brillans salons, sont applaudies par de blanches mains. Ces hommes font progresser l'art dans l'espace étroit d'un petit cercle d'artistes qui se forment un talent d'exécution, le nourrissent et le perfectionnent à la plus grande satisfaction des amateurs de la Chaussée-d'Antin et du faubourg Saint-Germain. A Dieu ne plaise que nous leur fassions un crime de la manière dont ils dépensent leur génie ou exercent leur art, et de la célébrité qu'ils acquièrent auprès des sommités sociales! Dans les hôtels, comme partout, il y a des oreilles amies du chant et de la musique, il y a par conséquent un besoin à satisfaire; et honneur à ceux qui se dévouent au bonheur, à l'éducation, même aux plaisirs de leurs semblables, quelque petite part qu'ils y apportent, et quelle que soit la direction de leurs efforts.

Mais il est d'autres hommes qui font mieux. Ceux-ci ne pensent pas que le bien-être doive être l'apanage exclusif d'un petit nombre d'individus; ils ne veulent pas que l'armée soit déshéritée en faveur d'un corps d'élite, ni les masses au profit de quelques privilégiés; pour eux tous les êtres ont des droits égaux aux jouissances comme à l'éducation qui les procure; et, pénétrés de cette vérité, que le plus grand des mérites consiste dans le dévouement pour tous, ils se sont dit: à tous nous consacrerons nos veilles; à tous nous communiquerons, en plaisirs ou en instruction, ce dont nous nous sommes trouvés doués par une position exceptionnelle, ou une nature mieux organisée. Pour ces hommes viendra aussi une récompense, et que les premiers n'en soient pas jaloux; ce sera une célébrité que n'enfermeront plus les quatre murs d'un salon ou d'un théâtre, un nom que l'on prononcera avec admiration, amour et reconnaissance, dans le salon comme dans la mansarde, en plein air, à la ville et dans les champs.

Car, philanthropes sincères, ils n'ont point excité les haines des pauvres contre les riches, et n'ont point offert à ceux-là de se mettre à leur tête, avec la hache dans une main et le drapeau sanglant dans l'autre; ils ont seulement dit au peuple : Tu es pauvre, viens à nous, et nous t'apprendrons à devenir riche; tu n'as point de jouissances, viens à nous, et nous t'apprendrons à te créer des jouissances. Le principe de ta régénération est en toi-même; c'est ta vie morale qui est endormie, il faut la réveiller par la puissance génératrice de l'éducation.

Et, sans jeter à l'admiration de la foule leur nom décoré pompeusement du titre de philanthrope, mais ayant,

habiles médecins, exploré en silence la plaie du siècle, ils se sont mis à travailler patiemment à la guérison; ils ont fait abnégation de tout intérêt du moment, et concentré toutes leurs pensées sur l'avenir. Prêtres du vrai dieu, ils ont érigé, dans la capitale de la France, des temples à la science, avec cette simple inscription au fronton : *Association polytechnique*; ils ont dit aux hommes du peuple : entrez tous, et tous vous serez initiés.... Grand et utile exemple donné à toutes les cités du pays, à tous les pays du globe!

Et le peuple, avec quelle ardeur il a répondu à cet appel! Grace au ciel, la flatterie ne l'a pas corrompu, la calomnie ne l'a pas découragé. On l'a élevé aux nues en disant qu'en lui était toute la science; on l'a abaissé jusque dans la boue, en le dépeignant abruti et incapable de progrès; il a bien su reconnaître, lui, qu'il n'était ni savant ni abruti; il est accouru en masse à la voix de ceux qui ne l'encensaient ni ne l'humiliaient. Vous qui en douteriez, allez voir cette foule de jeunes gens et d'hommes faits se presser chaque soir dans de vastes salles trop étroites encore pour les contenir, écouter dans un religieux silence la parole d'un professeur qui n'a sur eux d'autre action que celle de la conviction où ils sont qu'il se dévoue pour leur bien. Allez, et dites-nous si, à leur portée aussi bien qu'à la vôtre, ne sont pas : les mathématiques, qui donnent de la rectitude à leur jugement; le dessin, qui forme leur coup d'œil; la physique, dans laquelle ils trouvent l'explication de ces phénomènes qui faisaient auparavant germer dans leur cerveau tant d'idées fausses et superstitieuses; la chimie, dont l'enseignement leur dévoile des mystères qui retenaient leur génie captif, et à l'aide de laquelle ils perfectionneront des procédés demeurés stationnaires parce qu'ils ne les appliquaient que par routine; tant d'autres sciences, enfin, qui, centuplant les forces physiques et intellectuelles de l'homme, ont fait que la distance est incommensurable entre l'échelon qu'il occupe et celui des animaux les plus parfaits après lui.

A ces branches d'enseignement, dont personne ne s'avisera de révoquer en doute l'utilité, vient se joindre encore un art non moins utile qu'agréable, celui du chant. Le chant pour le peuple, et en France! va-t-on s'écrier. Eh! oui, sans doute, pour le peuple, puisque l'un des plus beaux résultats de cet art divin est d'adoucir les mœurs, de donner au cœur l'inspiration des sentimens les plus élevés, d'accroître la joie et de diminuer la douleur, d'être enfin l'un des plus puissans auxiliaires de la vertu et du bien-être. Eh! oui, en France, quoi qu'en aient dit certains enthousiastes qui ne voient rien de beau que ce qui est au-delà du Rhin ou de l'Océan, des Alpes ou des Pyrénées, et ne ressentent que mépris pour ce qui est en-deça. Qu'a donc donné la nature aux Français de moins qu'aux Allemands et aux Italiens? Pourquoi s'obstiner à voir une inégalité dans les organes, lorsque c'est seulement dans l'éducation de ces organes que l'inégalité existe? Et pourquoi ne pas dire ce qui serait si simple et si vrai : Les Français ne chantent pas, parce qu'on ne leur a pas appris à chanter.

Il y a quelque temps peut-être on eût traité de sophistique ce raisonnement tout naturel, et nous n'aurions pu répondre, faute de preuves; qui l'oserait aujourd'hui, nous le conduirions au cours de M. Mermoud ou à ceux de M. Mainzer (1); nous y avons assisté dernièrement, et tout prévenu que nous étions en faveur des professeurs et des élèves, nous le disons avec joie, notre attente a été de beaucoup dépassée.

Figurez-vous trois ou quatre cents ouvriers chantant en un seul chœur et en partie; leurs voix fausses et rudes vous eussent fait fuir, il y a quelques semaines, si vous les aviez malencontreusement entendues dans la rue ou dans les ateliers; vous les écoutez à présent avec intérêt, et bientôt elles vous charmeront, car elles seront belles, souples et pures; et dans leur ensemble il existera un accord qu'il faudra désespérer de rencontrer nulle part ailleurs. Il est impossible de se figurer la puissance d'un tel chœur; c'est quelque chose de grand et de complet qui vous remplit l'ame et vous transporte dans un monde idéal; lorsque vous aurez senti vos oreilles écorchées par les groupes mesquins des choristes de l'Opéra-Comique et que vous viendrez ensuite les ouvrir à cette formidable voix de toute une multitude, vous demeurerez confondu, vous serez tenté de vous croire au milieu du rêve le plus fantastique.

Et dans les théâtres, dans les salons, ce ne sont que plaintes et gémissemens sur la disette de voix! Mais allez donc les chercher où elles sont, et vous verrez qu'il y a abondance au contraire; mais sachez donc les former, et vous n'aurez plus, pour vous rendre le cœur vide et froid, ces misérables filets de voix qu'ont bien voulu vous laisser l'intempérance et la débauche. La voix grave, nourrie et vibrante, la voix qui émeut ou entraîne, elle ne se trouve point là où les mœurs sont dépravées, elle appartient au véritable peuple, à celui qui vit dans le travail et la sobriété.

M. Mermoud et M. Mainzer ont compris la noble tâche qu'ils se sont imposée; ils la remplissent avec un zèle, une persévérance qui n'ont rien d'égal, si ce n'est l'ar-

---

(1) Le cours de M. Mermoud a lieu rue Sainte-Élisabeth, le jeudi à 8 h. 1/2 du soir.

Ceux de M. Mainzer ont lieu aux Quinze-Vingts, le lundi à 8 h. 1/2 du soir, et dans l'amphithéâtre de la rue des Fossés-Saint-Jacques, le vendredi à la même heure.

deur de leurs élèves. Je ne sache rien de plus curieux que d'entendre, au cours du premier, devant un tableau sur lequel sont tracées des raies nues, deux cents voix chanter avec précision la même note indiquée, quant au ton et à la mesure, seulement par la place que prend sur les lignes le bout de la baguette du professeur, et par son mouvement plus ou moins rapide; une faute est-elle faite par quelqu'un des exécutans, la baguette frappe aussitôt deux ou trois coups, et l'observation du maître est écoutée dans le plus profond silence.

M. Mainzer a adopté pour son cours la marche qu'il a suivie dans sa *méthode de chant pour les enfans ;* il ne surcharge point la mémoire de ses élèves d'une foule de mots qui seraient souvent vides de sens pour la plupart d'entre eux; ce sont les choses surtout qu'il leur apprend. Peu à la théorie, beaucoup à la pratique; des explications courtes, simples et claires; de l'attrait surtout dans l'enseignement, voilà quelle paraît avoir été sa pensée, et il marche rapidement au but, et ses succès sont grands.

Ce qui a principalement fixé notre attention, c'est le recueil de *chœurs pour voix d'hommes*, dont les exemplaires sont distribués aux élèves dès le commencement de chaque séance, et sur lequel ceux-ci suivent la leçon du maître. Félicitons sincèrement M. Mainzer et sur la composition de ses morceaux de chant, et sur le choix des poésies qui y sont adaptées; ce n'est point une musique qui énerve l'ame, ce ne sont point des vers consacrés à l'image de molles jouissances et d'oisives voluptés; il n'y a rien là qui endorme l'énergie ou éveille les mauvaises passions ; tout y est saine nourriture pour l'intelligence et pour le cœur. M. Mainzer annonce plusieurs séries de livraisons semblables sous le titre de *Bibliothèque élémentaire de chant*; nous ne doutons pas que son succès soit immense, car il résultera de son plan, comme de la mission à laquelle il s'est consacré, toute une révolution dans l'éducation musicale.

Si c'est justice d'admirer cette *association polytechnique* dirigée avec tant de zèle, d'habileté et de soins désintéressés par M. Perdonnet, le meilleur ami et le bienfaiteur le plus éclairé qu'aient encore rencontré les ouvriers, notre enthousiasme n'est pas moins légitime pour les cours de chant de MM. Mainzer et Mermoud; nous y avons vu se préparer un nouvel avenir pour les classes laborieuses.

Cette masse d'hommes accourant, après avoir déposé les instrumens de travail, pour consacrer à l'étude l'heure du délassement, que faisait-elle auparavant de ces momens aujourd'hui si bien employés? L'esprit vide et le corps fatigué, c'était à de grossiers plaisirs qu'elle courait, bien inspirée encore lorsqu'elle n'allait pas contracter de funestes penchans et de dégradantes habitudes. Maintenant docile et avide de savoir, elle vient se façonner au bien sous la parole de guides sages et instruits; ses plaisirs, elle les trouve dans le chant qui élève l'ame, la fortifie et la console. L'ouvrier chante à son cours ; il chantera dans son atelier pour charmer l'ennui de ses travaux, il chantera dans ses voyages pour abréger la longueur de la route; il exprimera ses sentimens dans ses chants, et la musique aura donné à ses sentimens grace, douceur et pureté; elle lui fera même découvrir des trésors dont sans elle il n'aurait pu soupçonner l'existence. — Cultivez votre voix, disait M. Mainzer à l'un de ses élèves dont la voix en effet promet de devenir admirable, c'est une fortune immense dont la nature vous a favorisé. — Et le jeune homme regardait son professeur avec ébahissement; il savait bien que tel ou tel chanteur de l'opéra avait un hôtel et un équipage, mais il ne s'était jamais douté qu'il y eût en lui de quoi faire un Martin ou un Nourrit.

Une absence nous a affligé dans les cours dont nous venons de parler, celle des militaires; nous savons que malheureusement l'heure de la retraite ne leur permet pas d'y assister. Mais nous n'avons pu nous empêcher de former le vœu qu'une sage institution d'écoles dans les régimens permette d'y introduire l'étude du chant pour les soldats comme on l'a fait dans les cours pour les ouvriers. Dans l'armée aussi serait grande la puissance du chant, et nous citerions pour preuve, si l'on en doutait, les régimens prussiens qui chantent accompagnés par leur musique et leurs tambours, au service divin et pendant leurs marches; nous citerions les réformés courant à la victoire ou mourant martyrs, en entonnant le plain chant de Luther; et s'il nous fallait remonter plus haut, nous citerions enfin ces grecs dont les chants de Tyrtée faisaient des héros.

« Une armée *qui chante*, dit quelque part M. Mainzer, « est une armée invincible. »

NOUVELLES.

*** L'Opéra annnonce pour mercredi prochain, 10, la rentrée de mademoiselle Taglioni dans le rôle de la Sylphide. Si jamais nouvelle a mis en émoi tout Paris, c'est assurément celle-là. Après de si longs mois d'absence, ce talent si parfait va donc enfin nous être rendu, et pour que rien ne manque à ses succès nouveaux, le ballet que M. Taglioni monte pour sa fille sera représenté dans la première quinzaine de septembre au plus tard. La musique est de M. Adam, et écrite, dit-on, avec beaucoup de soin.

*** Avant de partir pour l'Angleterre, mademoiselle Grisi avait signalé la prise de possession du beau château de Vaucresson, qu'elle venait d'acquérir, par le riche don qu'elle avait fait à l'église de la paroisse d'une sainte table et de deux balustrades en fer pour les deux chapelles latérales. Cette pieuse libéralité est d'autant plus méritoire de la part de la cantatrice, qu'elle a lieu dans un pays où un archevêque interdit aux femmes de chanter dans le lieu saint les louanges de Dieu !

*** Le roi Léopold vient de nommer M. Meyerbeer chevalier de l'ordre de Belgique, en sortant d'une représentation des *Huguenots*. Le temps est passé où il était au pouvoir des souverains d'honorer le génie par leurs faveurs et leurs décorations ; mais du moins on doit leur applaudir quand ils ont le bon esprit d'honorer leurs ordres en les faisant accepter par

les hommes supérieurs qu'environne l'admiration du monde civilisé.

*** L'installation récente du nouveau curé de Saint-Eustache a offert encore une de ces solennités musicales, dont nous avons cessé d'appeler le retour. On y a exécuté plusieurs morceaux du grand maître, qui, dans notre époque, a maintenu la gloire de la musique religieuse, c'est assez nommer Cherubini. L'effet remarquable produit sur l'auditoire par ce chef-d'œuvre d'un caractère si noble et si imposant, nous confirme dans notre opinion que le public commence à revenir des colifichets de cette fade coquetterie, introduite malheureusement dans l'art par des hommes de talent, qui ont cru en avoir encore plus en se faisant corrupteurs du goût. La réaction contre le *genre-contredanse* est partout triomphante.

*** Deux jeunes danseuses, mesdemoiselles Joséphine et Virginie Stephan, qui, après s'être essayées dans les rangs secondaires de notre opéra, s'étaient élancées sur le théâtre d'Haymarket, à Londres, et y avaient brillé en première ligne, surtout dans un ballet intitulé : *Le Mariage secret*, nous rapportent un talent affermi par le travail, et la confiance qui suit le succès. Puisse l'union de ces deux sœurs, dans le même art, offrir un résultat aussi heureux que celle de nos aimables Elssler !

*** Nous nous sommes enquis des motifs qui avaient pu engager l'autorité à la suppression des spectacles *gratis*. On n'a pu nous en donner une explicatim satisfaisante, une *raison raisonnable*. Faut-il attribuer cette mesure à la triste et desséchante économie, par laquelle on répare trop souvent, aux dépens des beaux-arts, les brèches que fait à la fortune publique l'avidité de nos ambitieux ? Faut-il y voir une suite de la crainte qu'on a d'élever l'intelligence du peuple, en lui offrant des plaisirs qui parlent à son esprit ? Quoi qu'il en soit de ces causes, qui sont peut-être vraies toutes deux, il n'en est pas moins certain que l'on vient d'établir ce précédent, jusqu'ici sans exemple sous tant de gouvernemens qui se sont succédé dans notre pays. Ni la fête du roi, ni les fêtes de juillet, n'auront cette année convoqué aux puissances des arts ce peuple que la misère en prive, mais qui s'en montre en général si digne par la manière dont il les apprécie. Nous déplorons cette honteuse lésinerie en ce qui concerne notre spécialité. Les belles voix, si rares en France, peuvent se rencontrer dans les classes les plus pauvres; un de nos chefs-d'œuvre lyriques, chanté par nos premiers talens, pouvait quelquefois révéler à tel enfant d'artisan son organisation musicale, la vocation naturelle qui lui promet une place entre nos artistes. Indépendamment de cette considération, si intéressante pour les progrès de l'art, une belle représentation n'avait-elle pas l'avantage de populariser, de jeter dans la mémoire des ouvriers une foule de mélodies et de refrains, qui, répétés ensuite par eux dans leurs mansardes, dans leurs ateliers, devaient les égayer dans leur travail, les distraire de leurs fatigues ? Messieurs les protecteurs officiels des beaux-arts, voilà ce que vous avez rayé d'un trait de plume ! nouvelle reconnaissance que vous devra cette portion de la société qui s'est vouée au culte de l'art, au soin d'en propager le goût et le sentiment dans toutes les classes. O vandales !

*** Thénard, qui était allé joindre madame Damoreau à Douai pour y donner un échantillon de notre opéra-comique actuel, vient de retourner à Bruxelles.

*** Révial n'obtient à Nantes qu'un succès, sur la nature duquel on n'est pas d'accord. Nous qui l'avons entendu si longtemps à Paris, nous pouvons démêler la vérité entre les différentes versions qui nous arrivent ; mais toute vérité n'est pas bonne, et surtout pas agréable à dire.

*** L'existence du grand théâtre de Bordeaux se trouvait compromise par les dépenses énormes qu'impose au directeur le luxe de la mise en scène moderne, surtout pour nos grands opéras. Une commission spéciale des théâtres a été unanime pour accorder une subvention de 30,000 francs, demandée en supplément de la subvention qui existe déjà. Son rapport a réuni les suffrages du conseil municipal, auquel il a été soumis. Ce point est d'un grand intérêt pour l'art musical ; car on sait que Bordeaux est peut-être, après Paris, la ville de France qui contribue le plus à son éclat. C'est M. Salomé qui reprend les rênes de l'administration, et il est probable que cet habile directeur, qui a fait ses preuves, fera représenter cette année encore *la Juive*, d'Halévy, et *les Huguenots*, de Meyerbeer.

*** *Le Ménestrel*, dont les bureaux sont maintenant établis rue Neuve-des-Petits-Champs, 61, obtient toujours beaucoup de succès. Les romances nouvelles publiées par ce journal sont très-souvent de la composition des auteurs les plus renommés.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

J. MAINZER.	Bibliothèque élémentaire du chant, 12 chœurs pour voix d'hommes à l'usage des écoles normales, des écoles militaires et des cours d'ouvriers. Première livr., net.....	1 25
PANOFKA.	Op. 9. Morceau de salon, nocturne suivi d'un rondo gracioso pour le violon, avec accompagnement de piano, sur des motifs de l'Éclair.....	7 50
—	Op. 8. Fantaisie brillante très-facile pour le violon, avec accompagnem. de piano, sur un thème de Cosimo.	6 »
JULIEN.	Quatrième quadrille sur les motifs des Huguenots de Meyerbeer, arrangé pour le piano (exécuté au Jardin-Turc).....	4 50

MOSAIQUE.

4 SUITES DE MÉLANGES DES MORCEAUX FAVORIS DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER,

ARRANGÉE POUR LE PIANO

PAR

A. ADAM.

Prix de chaque suite : 7 fr. 50 cent.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 33.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 AOUT 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—Souvenir de voyage : par M. J. Mainzer.—Concours du Conservatoire de musique et de déclamation. — Théâtre de l'Opéra-Comique : LE CHEVALIER DE CANOLLE ; par M. J. J. J. Diaz. — Nouvelles.

SOUVENIRS DE VOYAGE.

MUNICH. L'OPÉRA POPULAIRE.

(1er article.)

Ce fut dans l'année 1827 que mon pélerinage musical me conduisit dans la capitale de la Bavière. C'était un temps heureux pour Munich que ce temps-là ! C'était une époque de splendeur et de gloire ! On n'aurait pas osé dire avoir vu l'Allemagne si l'on n'eût pas vu Munich.

Munich était une nouvelle Rome, une nouvelle Athènes. Il semblait qu'un nouveau siècle, un siècle de gloire et de liberté, avait pris naissance dans les murs de cette ville. Il y régnait une vie, une activité incroyable. Les artistes y affluaient de toutes les parties de l'Allemagne. Des écoles entières, maîtres et élèves, s'y étaient transplantées. Cornélius y vint avec presque tous ses élèves, jeunes gens dignes d'un tel maître. Les savans, exilés de la Prusse, de l'Autriche, trouvèrent là un asile, une chaire, et un public capable d'apprécier leurs principes, leurs doctrines.

L'ame de cette vie nouvelle, de ce concours des sciences et des arts, c'était le roi Louis, Louis de Bavière, le roi peintre et poète, le roi qui chanta la liberté et le peuple insurrectionnel de Grèce. A l'aide d'une liberté illimitée de la presse, il donna une vie industrielle et intellectuelle aux lourds Bavarois, une animation, un élan sans exemple dans l'histoire de la Bavière. Il appela à lui tout ce qui était grand, dans quelque genre que ce fût ; et pendant qu'il envoyait les jeunes artistes en Italie, en Grèce, il attira ceux du dehors et tout ce qui savait manier le pinceau, ou le ciseau, en érigeant des palais de marbre destinés aux arts, une klyptothèque pour le statuaire, et une pinacothèque pour le peintre.

Il alla lui-même à Athènes et à Rome, et il en rapporta tout ce que l'or pouvait acheter en œuvres d'art antique et moderne. Nul atelier de peintre, nul atelier de sculpteur qu'il ne visitât. L'arrivée de ce roi à Rome, voyageant en habit d'étudiant, le cou nu et le col de chemise rabattu, annonçait une saison de récolte pour les artistes.

Rien ne manquait à cet homme pour s'acquérir

une popularité sans pareille. C'était un événement que l'apparition d'un tel roi. Il semblait appelé à se mettre à la tête de la jeunesse Allemande; il semblait avoir compris son siècle et la réforme qui germait dans son sein. Il était partout; sa tête ardente ne lui laissait pas de repos : il travaillait la nuit, et le jour il visitait, comme un simple bourgeois, à pied et sans être accompagné de personne, les travaux publics, les bureaux des ministères, ceux de la police, des postes. Il se mêlait à toutes les fêtes populaires, à toutes les fêtes d'artistes, (1) saluant tout le monde, parlant à tous, empruntant chez tel peintre quelques Kreuzers pour acheter des fleurs quand la bouquetière était jolie, allant avec tel autre, bras dessus bras dessous, à la promenade, ou au café. Partout où il voyait des étrangers il les accostait, s'informait de ce qui leur plaisait, ou de ce qui leur déplaisait à Munich et dans le royaume. Parfois il leur servait de *cicerone* pour voir les galeries de peinture qui, sous beaucoup de rapports, étaient sans égales.

Malheur à ceux de ses employés de douanes, de poste, ou de police, contre lesquels un étranger avait des plaintes à faire! Voilà pourquoi en Bavière les employés étaient d'une prévenance, d'une politesse exemplaires, et contrastaient singulièrement avec leurs confrères de la France, de la Prusse et de l'Autriche.

Le lendemain de mon arrivée, j'assistai comme spectateur à la procession de la Fête-Dieu. Le mauvais temps l'empêcha de sortir; elle eut lieu dans l'enceinte de la cathédrale. Le roi passa avec son cortège près de moi; je ne sais si j'avais l'air plus étranger que ceux qui m'entouraient, mais il me salua profondément. Peu habitué à de telles prévenances de la part de personnes royales, je le regardai comme une pièce curieuse, et sans répondre à son salut. Il s'inclina une seconde, une troisième fois, moi restant toujours immobile comme un marbre, et ouvrant de grands yeux : il tourna encore la tête que le cortège était déjà passé : ce ne fut qu'un coup de coude d'un peintre qui était avec moi, qui me réveilla de ma surprise.

« Pourquoi ne répondez-vous pas? me dit-il. — » A qui? — Au roi? — C'était donc pour moi tout » ce manège? — Pour qui vouliez-vous donc que » ce fût? — Mais je croyais qu'il y avait quelque » grand personnage derrière moi, d'ailleurs je ne » pouvais croire que votre roi ambitionnât tant un » salut de quelqu'un qu'il ne connait pas. — C'est » précisément parce qu'il ne vous connait pas et » qu'il voit que vous êtes étranger qu'il vous salue, » et je suis sûr qu'il désire déja vous parler. »

A quelques jours de là, j'allai de bon matin prendre du petit-lait dans le *Hofgarten*. Un homme en redingote brune avec des moustaches un peu rousses, se présenta. Tout le monde se leva excepté moi. C'était le roi. Il parla à tous; courut d'une table à l'autre; il vint s'asseoir à côté de moi, et me dit avec sa briéveté toute Napoléonienne et en bégayant. « Vous êtes étranger. — Oui Monsieur. » — D'où? — Du Rhin. — Un peu plus haut, je » suis sourd. — (*Plus haut*). Du Rhin. — Ah » beau pays! vous allez? — A Rome. — Ah! vous! » êtes heureux! j'y suis allé aussi, j'ai eu ce bon- » heur. Comment trouvez-vous la Bavière? Munich? » Le théâtre? La klyptothèque? Qui connaissez- » vous ici? — Aiblinger, Stunz. — Ah! bons com- » positeurs. Vous compositeur aussi? — Oui. — Il » faut voir l'intendant des théâtres, le comte » Poissl; il faut le voir, je lui parlerai de vous ». Il disait, et déjà il avait disparu derrière les échafaudages des peintres qui travaillaient aux fresques de l'histoire de la Bavière.

Lorsque j'eus parcouru les rues, bien étudié les enseignes des artisans, des cabarets, je me mis à la recherche des saltimbanques et des polichinelles, spectacle qui a pour moi un attrait inexplicable. Là, je me mêle dans les rangs du peuple, je suis heureux comme un bossu, et pussé-je rester six mois sans me dérider, je ris alors au point que les larmes m'en viennent aux yeux et que je n'y vois plus. Est-il étonnant qu'autrefois cet amusement m'ait fait oublier les heures de l'école, le dîner qui m'attendait, ou bien ma bonne correction classique, lorsqu'aujourd'hui encore j'oublie les affaires les plus pressantes?

Avec de tels goûts, je ne pouvais tarder longtemps à voir le fameux *Lipperlé*, le théâtre et l'opéra populaires de Munich. C'est une véritable bonne fortune pour celui qui rencontre un tel théâtre sur sa route! Les portes du plaisir lui sont

(1) Lors du grand bal que ceux-ci donnèrent à Thorwaldsen, quand il vint à Munich, toute la cour y vint et ce fut la reine qui l'ouvrit avec lui.

largement ouvertes, il n'a qu'à entrer, et n'eût-il pas ri de sa vie, il rira de tous ses poumons; avant même le lever du rideau il aura déjà vu des scènes des plus divertissantes.

Il y a dans ce théâtre un double public, l'un y va pour voir la pièce, l'autre pour voir le public. Les premiers sont au parterre, les autres à la galerie. Il n'y a que ces deux places. Tout ce qui vient pour s'amuser de ces bonnes bêtises qu'on débite sur la scène et au parterre est à la galerie, ce sont ordinairement les étudians qui ont l'habitude de payer deux places, afin d'avoir leurs coudées franches. De plus, leurs jambes pendent en dehors de la galerie ce qui ne laisse pas de faire un jolie coup d'œil, vu surtout du parterre. Souvent ils ajoutent de nouvelles scènes au drame en interpellant les acteurs, et en mêlant leurs remarques au dialogue. Le parterre est composé de domestiques, de bonnes, de nourrices, puis des maçons leur veste sur l'épaule, des savetiers un tablier couvert de poix, des garçons bouchers, des marmitons, des cuisinières qui se sont échappées de leur cuisine, les uns avec leur fourchette, les autres avec leur écumoire, des porte-faix avec leur sac, des barbiers avec leur plat-à-barbe, etc.

Tout ce monde accourt pour voir représenter l'histoire de *Faust* et son enlèvement par le diable. (*Faust' s Thaten und Hœllenfahrt*), et y puiser un enseignement salutaire. Ils viennent pour pleurer avec *Geneviève de Brabant*, et voir le petit *Schmerzentrich* manger la bouillie. Oh! qu'ils sont touchés! L'illusion est complète; ils pleurent avec l'enfant, ils pleurent avec la mère; mais imaginez-vous quel cruel désenchantement lorsqu'un barbare étudiant fait tout à coup sonner la répétition de sa montre ou pince la queue de son chien? Tous les visages de cuisiniers et de cuisinières, de barbiers, de savetiers prennent un air menaçant en se tournant vers la galerie; l'un brandit la fourchette à gigot, l'autre son écumoire : « Voulez-vous » vous taire, sauvages? morveux que vous êtes! » voulez-vous vous taire! — Silence! leur crie » un étudiant barbu, avec une voix de contre-» basse; et il ajoute avec un sérieux solennel : » Silence! mes petits moutons, ou je vous croque » comme des noisettes.» L'ordre est rétabli, l'enfant reprend sa bouillie que sa mère, l'infortunée *Geneviève* avait déjà saisie pour la lancer à ces polissons d'étudians. Les gendarmes ont repris leurs places, après avoir toutefois éconduit gravement, et avec toute la dignité convenable, quelques gamins qui s'étaient furtivement introduits, sans avoir préalablement payé la rétribution due aux arts et aux talens.

Le calme dure peu, et c'est malheureusement toujours au moment où l'attendrissement du parterre commence à se dissoudre en larmes, qu'un facétieux étudiant laisse tomber une exclamation d'étonnement qui vient, comme dirait Odry, *couper la satisfaction* à ces bons spectateurs. Alors la salle entière éclate, les uns de rire, les autres en injures, de la manière la plus amusante. J'en ai entendu un qui, dans un moment des plus solennels, commença à éternuer de façon à faire trembler les murs d'une cathédrale. Vous croyez qu'un éternuement part et passe comme un éclair? Le plus désespérant de l'aventure c'est que cela recommençait toujours. On était à peine remis de sa première frayeur, qu'une nouvelle détonation, comme un coup de canon se faisait entendre. Pas moyen pour l'acteur de continuer sa scène pathétique. Pleins de résignation, tous tournaient leurs regards vers ce nouveau Josué qui menaçait de faire tomber les murs de Jéricho.

L'intéressante *Geneviève* est enfin sauvée par la biche que vous connaissez bien. Le rôle de la biche est rempli par un barbet qui se joint à l'heureuse famille et la suit au château.

Faust commence. Il voit la femme d'un pacha. « Je te jure, lui dit-il, je te jure par les portes de » l'enfer, que je t'aime! Allons dans cette grotte » et »... Ils vont dans la grotte.

Ici, comme vous le pensez bien, commence une nouvelle scène avec les étudians. On voit encore une fois se lever menaçant le marmiton avec sa fourchette; le barbier est prêt à lancer son plat-à barbe. « Liberté, ordre public »! crient les bons gendarmes; mais il n'y a pas d'espoir, jusqu'à ce que le terrible étudiant de tout-à-l'heure faisant un mouvement, les menace d'éternuer de nouveau. Il lève le doigt, et prononce comme Neptune sur la mer en furie : « *Quos ego*! je descends, dit-il, » chauve-souris, et je vous fais tous envoler par la » cheminée. »

Et malgré toutes ces plaisanteries, que l'on ne vienne pas me dire que tout cela n'a pas de rapport

aux beaux-arts. Rien n'y manque, pas même les ballets; et la musique y joue un rôle très-important.

Tous les chants comiques dans le dialecte Autrichien ou Bavarois, qui lui seul vaut pour nous autres Allemands un roman de Paul de Koch, tous les chants comiques sont nés ou chantés sur ces théâtres populaires; comme le *Léopoldstadt* à Vienne, dont le *Lipperlé* n'est qu'une burlesque copie; ils sont d'une naïve franchise et d'une spirituelle gaîté! Ils abondent dans ce vaste pays, et se propagent si rapidement, depuis la France jusqu'à la Russie Allemande, qu'on les retrouve aussi bien dans la bouche du savant, du savetier que dans celle de l'Empereur. Qui ne se rappelle encore avec plaisir les chants des aventures de *Staberl*, des *sept filles en uniforme*, de *la Viennoise à Berlin*, du *paysan millionnaire*, du *roi des Alpes et du Misanthrope*, etc.! Qui ne connait, qui ne chante pas les couplets:

Wars vielleicht um Eins?
Wars vielleicht um Zwei?

Qui n'a pas été charmé par les couplets du *Lumpazius vagabundus*, ou *les trois mauvais sujets* (*Das Liederliche Kleeblatt?*) Et enfin qui n'a entendu avec délices la fameuse ballade : *Edouard et Cunégonde?* Elle commence par : Edouard et Cunégonde, Cunégonde et Edouard, et elle finit par : Cunégonde et Edouard, Edouard et Cunégonde. Eh! bien malgré cette richesse et cette variété de pensées, malgré les larmes du menuisier Lumpazius, cela n'empêche pas qu'elle ne fasse pouffer de rire. Or, vous savez si c'est chose précieuse que de pouvoir se désopiler la rate; et il n'y a vraiment que de bonnes bêtises qui fassent rire de bon cœur. Voilà pourquoi aussi en Allemagne il n'y a pas de répertoire théatral possible ou l'on ne jouerait pas *Lumpazius vagabundus*, et où l'on ne chanterait pas la superbe ballade Edouard et Cunégonde, Cunégonde et Edouard.

La France n'a rien qui puisse être comparé à ces opéras populaires. Ce serait une bonne fortune pour celui qui saurait y transporter ce genre. Le vaudeville, que Castil-Blaze appelle à si juste titre *une infamie musicale*, y tient lieu de ces charmantes productions, et c'est justement à cause de la partie musicale que nous l'avons en horreur; ne nous faut-il pas avaler tous les airs que les boyaux des orgues de barbarie ont digérés depuis trente ans! L'histoire de la musique des vaudevilles ressemble à l'histoire de cet enfant qui se rappelait tout ce qu'il avait maugé, depuis qu'il se souvenait d'avoir mangé : des pommes de terre pour déjeûner, pour dîner des pommes de terre, et le soir pour souper encore des pommes de terre! ou en termes plus poétiques : Edouard et Cunégonde! et Cunégonde et Edouard.

J. Mainzer.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

(2e Article.)

Les concours du Conservatoire avaient attiré cette année un grand nombre de spectateurs. Le violon, le piano, le chant et la déclamation lyrique, ont surtout été, comme à l'ordinaire, l'objet d'un empressement général. La salle des menus plaisirs s'est trouvée trop éxiguë pour contenir la foule qui, dès le matin, assiégeait ses portes. Aussi le désappointement a-t-il été grand parmi ceux qui n'ont même pas pu se placer dans les corridors, et contre lesquels les grilles inexorables de l'enceinte mélodieuse sont restées irrévocablement fermées.

Il y a progrès dans les résultats des études du chant. La séance du jeudi 4 août en fait foi. Les concurrens étaient au nombre de vingt-trois, ce qui a obligé à séparer le concours des hommes de celui des femmes. On a reconnu l'école si parfaite de madame Damoreau à la manière pure, finie et élégante dont mademoiselle Castellan a chanté un air de la Norma de Bellini. Cette jeune cantatrice a obtenu le premier prix. Parmi les autres jeunes personnes qui concouraient, nous avons remarqué mademoiselle D'hennin. Sa voix est forte, vibrante et accentuée. Elle en a fait connaître l'étendue, en descendant jusqu'au *sol* dièze au-dessous des lignes, et en montant jusqu'au *la*. Aussi le deuxième prix lui a-t-il été décerné, ainsi qu'à mademoiselles Decussy, Boucher, Julian et Grévedon.

Parmi les concurrens, un jeune homme au maintien modeste s'est présenté devant ses juges, et a chanté l'air de Mahomet, du siége de Corinthe, avec autant de goût que de talent. Un timbre brillant, une excellente émission de voix, de l'agilité dans les fioritures, placent M. Alizard au rang

des chanteurs basses les plus distingués. Non qu'il puisse rivaliser avec Levasseur qui n'a point de rivaux; mais il y a encore de belles places vacantes au-dessous de la sienne. Que M. Alizard travaille, il a un bel avenir devant lui. Mais qui lui a donné le conseil de faire une longue roulade sur la syllabe *ni* du mot *univers*? A coup sûr, ce n'est pas un professeur français. Quoi qu'il en soit, son succès a été complet : trois salves d'applaudissement! La sonnette de M. Chérubini était impuissante pour ramener le public au silence et l'engager à s'interdire ces marques d'approbation qui peuvent nuire à l'indépendance du jury. M. Alizard a partagé le premier prix avec M. Achard qui a montré beaucoup de goût et une bonne méthode dans un air de Mazaniello.

Le concours de piano a eu lieu le 3 août. On sait que depuis long-temps c'est l'instrument le plus généralement cultivé; aussi le nombre des pianistes augmente-t-il tous les jours. L'admission dans une des classes de cette spécialité, au Conservatoire, ne peut plus avoir lieu qu'au moyen d'un concours qui se fait à la rentrée des classes; et lors-même qu'il n'y a qu'une seule place à donner, trente, quarante jeunes gens se présentent pour l'obtenir. C'est que le titre d'élève du Conservatoire est ambitionné par tous ceux qui ont rêvé dans l'avenir la gloire qu'acquiert un artiste, et les succès énivrans qui l'attendent. Aussi que d'amères déceptions! Quel triste retour sur vous-même, quand il vous est démontré que vous ne possédez aucune des qualités qui constituent le véritable artiste qui, s'il n'a pas encore le talent, a du moins cet instinct musical qui naît avec nous, se révèle involontairement, et se développe en dépit même de la fausse direction qui lui a été imprimée. On pourra conclure de ce qui précède que l'école de piano au Conservatoire est excellente. Oui, répondrons-nous, pour tout ce qui est difficultés; mais quant au style, nous ne le pensons pas. La faute n'en est point aux deux habiles professeurs qui la dirigent, mais bien au choix des auteurs de la musique que jouent les élèves. On peut acquérir sans doute un brillant mécanisme de doigts avec les morceaux de pacotille dont nous sommes inondés; mais un style pur, cela est bien rare. L'art de toucher du piano ne doit pas consister uniquement à exciter par des tours de force une surprise qui vous laisse calme, qui intéresse à peine un instant, et qui bientôt fatigue l'attention; mais à émouvoir, à éveiller dans notre ame les plus douces sensations. Les œuvres du grand Beethoven sont admirablement propres à conduire à ce résultat. Mais quel est le pianiste qui aujourd'hui daigne jouer Beethoven? On se contente de l'admirer tout haut, puis on lui préfère les mélanges, airs variés et autres compositions de MM. tels et tels. Cette préférence que nous ne voulons point qualifier, est funeste à la régénération du piano qui ne pourra s'effectuer que lorsque les études seront fortes et substantielles.

Malgré ces observations que nous ne nous permettons que parce qu'elles nous semblent justes et utiles, le concours de cette année n'a point été inférieur à ceux des années précédentes. Le morceau touché par les jeunes personnes est de M. Bertini, et celui des jeunes gens, de Sigismond Thalberg. C'est un caprice en mi mineur dont le défaut capital est la monotonie : l'auteur emploie constamment le même rhythme et la même difficulté qui consite à faire sauter les deux mains. Pour jouer passablement ce caprice, il faut le savoir par cœur. Réduit des deux tiers, ce serait une excellente étude. Mais quinze pages employées à exprimer le même rythme, cela devient fatigant. La mélodie sur laquelle se développe le dessin principal, n'est pas originale; cependant elle ne manque pas de grace; et les diverses formes sous lesquelles elle se présente, sont souvent ingénieuses.

Mademoiselle Paquier s'est distinguée de ses compagnes par un jeu à la fois sage et expressif et par la netteté et la précision de son exécution. Elle a partagé le premier prix avec mesdemoiselles Ruestenholtz et Berchtold. Mademoiselle Traullé a obtenu le second prix. Le premier prix des hommes a été décerné à M. Petit qui possède une exécution vigoureuse, trop vigoureuse peut-être, car il ne ménage pas assez l'instrument. Le second prix a été partagé entre MM. Coinchon et Mozin.

L'école de violon est toujours digne d'elle-même et des habiles maîtres, MM. Baillot et Habeneck. M. Croisilles qui a remporté le premier prix, réunit à une chaleureuse expression une grande pureté de son. Ce jeune virtuose, ainsi que M. Gautier qui a obtenu le second prix, promettent deux beaux talens pour nos orchestres.

Dix concurrens se disputaient la palme de la

déclamation lyrique; depuis long-temps on n'en avait pas vu un aussi grand nombre. Nous devons dire cependant qu'ils ont prouvé en général plus de dispositions naturelles que de talens acquis. Plusieurs fragmens du *Barbier*, du *Chalet*, du *Sylvain*, de *Leiscester*, de l'*Éclair*, de la *Fiancée*, de la *Marquise* et de la *Dame-Blanche*, ont été récités et chantés devant un brillant auditoire. M. Tessier, dans le rôle de Georges, et surtout dans le délicieux trio de l'*Éclair*, a enlevé tous les suffrages, non par des applaudissemens, mais par ces murmures approbateurs si doux à l'oreille de celui qui les fait naître. Ce jeune homme, doué de l'intelligence de la scène, nous semble appelé à tenir à l'Opéra-Comique l'emploi de Féréol. Il a été comique, mais sans se permettre aucun de ces lazzi si faciles à saisir. Sa voix n'est pas forte, mais il sait la conduire avec goût. Il a obtenu le premier prix. Mademoiselle Castellan qui a remporté le second, a prouvé, dans le *Barbier* et dans *Leicester*, qu'on peut réunir à une bonne diction un talent de cantatrice fort remarquable. Mademoiselle Guichard a partagé ce prix avec elle. Cette jeune personne qui a de l'ame, a bien dit le long récit d'Henriette dans le premier acte de la *Fiancée*. Nous lui conseillerons toutefois de veiller sur sa prononciation qui est vicieuse quand elle chante.

Nous donnons ici la liste complète des élèves couronnés, et nous y joignons les noms de leurs professeurs.

CONTREPOINT ET FUGUE. — Accessit : MM. Josse et Maillart, élèves de M. Reicha.

HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT PRATIQUE. — Premier prix : MM. Mozin et Bazin, élèves de M. Dourlen.

Deuxième prix : M. Batiste, élève de M. Dourlen.

Premier prix : Mademoiselle Rebourg, élève de M. Rifaut.

Deuxième prix : Mademoiselle Raillard, élève du même professeur.

Accessit : Mademoiselle de Cussy, élève du même professeur.

SOLFÉGE (Femmes). — Premier prix : Mesdemoiselles Francis Cornu, élève de madame Rieusset; Desprez, de madame Wartel; Lefebure, de M. Moreau; Destrées, de M. Delsarte.

Deuxième prix : Mesdemoiselles Jourdan, élève de M. Delsarte; Bouvenne, de M. Moreau; Barthélemy, de madame Delsarte; Bediez, de M. Moreau; Julian, de mademoiselle Millin; Cournand, de madame Rieusset Osselin, de mademoiselle Robin; Brotel, de mademoiselle Millin.

Accessit : Mesdemoiselles Lorotte, élève de madame Wartel; Bouquet, de mademoiselle Millin; Danela, de mademoiselle Rebourg; Nermel, de madame Robin; Letort, de mademoiselle Rebourg.

SOLFÉGE (Hommes). — Premier prix : MM. Membré, élève de M. Alkan; Guion et Coreldi, de M. Goblin.

Deuxième prix : MM. Lazard, élève de M. Bienaimé; Alkan, de M. Alkan; Donjon, de M. Bezozzi.

Accessit : MM. Massé et Forgues, élèves de M. Bezozzi; Hostié, de M. Lebel.

ORGUE. — Premier prix : Mademoiselle Hervy, élève de M. Benoist.

CONTREBASSE. — Deuxième prix : MM. Renard et Abadie, élèves de M. Chaft.

TROMPETTE. — Premier prix : M. Messemer, élève de M. Dauverné.

Deuxième prix : M. Muller, élève de M. Dauverné.

BASSON. — Premier prix : M. Jaucourt, élève de M. Gebauer.

HAUTBOIS. — Premier prix : M. Soler, élève de M. Vogt.

Deuxième prix : M. Delabarre, élève de M. Vogt.

COR. — Premier prix : M. Paquis, élève de M. Dauprat.

CLARINETTE. — Deuxième prix. MM. Lecerf et Trainquier, élèves de M. Berr.

Deuxième prix : M. Handschn, élève du même professeur.

COR A PISTONS. — Premier prix : M. Pierret, élève de M. Meifred.

FLUTE. — Premier prix : M. Henricet, élève de M. Tulou.

Deuxième prix : MM. Constant et Donjon, élèves du même professeur.

HARPE. — Deuxième prix : Mademoiselle Beltz et M. Prumier fils, élèves de M. Prumier.

PIANO (Femmes). — Premier prix : Mesdemoiselles Paquier, Ruestenholtz et Berchtold, élèves de M. Adam.

Deuxième prix : Mademoiselle Traullé, élève du même professeur.

PIANO (Hommes). — Premier prix : M. Petit, élève de M. Zimmermann.

Deuxième prix : MM. Coinchon et Mozin, élèves du même professeur.

CHANT (Hommes). — Premier prix : MM. Achard, élève de M. Bordogni; Alizard, de M. Bauderali.

Deuxième prix : M. Lemonnier, élève de M. Martin.

CHANT (Femmes). — Premier prix : Mademoiselle Castellan, élève de madame Damoreau.

Deuxième prix : Mesdemoiselles D'Hennin, élève de M. Martin; de Cussy, de madame Damoreau; Boucher,

de M. Bordogni; Julian, de M. Martin; Grévedon, de M. Ponchard.

VIOLONCELLE. — Premier prix: M. Seligmann, élève de M. Norblin.

Deuxième prix: M. Legleu, élève de M. Vaslin.

VIOLON. — Premier prix: M. Croisilles, élève de M. Baillot.

Deuxième prix: M. Gautier, élève de M. Habeneck.

DÉCLAMATION LYRIQUE (Opéra comique). — Premier prix: M. Tessier, élève de M. Morin.

Deuxième prix: Mesdemoiselles Castellan et Guichard, élèves du même professeur.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CHEVALIER DE CANOLLE, opéra-comique en trois actes, musique de M. Fontmichel, libretto arrangé par Madame ***.

(Première représentation.)

Nous ne pensons pas qu'il soit de bonne critique de se répandre comme la haute et petite presse en indignation ou en épigrammes contre quelques vers ridicules du libretto fourni à M. Fontmichel par madame ***. La pensée tant soit peu romantique des *beautés aux longs regards de miel* ne doit guère plus étonner que *la robe légère d'une entière blancheur* et que beaucoup d'autres vers d'opéras-comiques. Ce *poème*, arrangé sur la comédie dérangée de feu Soucques, n'est pas plus mauvais que tant d'autres. Cette guerre si pittoresque de la Fronde, ce caractère si éminemment français du chevalier de Canolle, l'esprit guerrier de cette époque, ce bruit des armes, l'intervention populaire, le bal, la condamnation à mort qui fait une péripétie si dramatique; certes, il y avait dans tout cela les élémens d'un grand, d'un beau succès musical, pour un musicien de genre qui aurait su demander *alla sua signora poeta* d'extraire de cette riche mine tout ce qui lui convenait et tout ce qui s'y trouvait pour faire un bon opéra; mais, pour cela, il faut avoir des idées dramatiques et musicales dans la tête.

M. Fontmichel nous paraît être le d'Arlincourt de l'art musical, à quelque cinquante mille francs de rentes près cependant, quoiqu'il soit fort riche aussi: mais l'or qui, suivant M. Scribe, n'est qu'une chimère, ne donne pas des idées neuves. L'ouverture débute d'une manière assez originale par un trait en triolets qui annonce de la franchise dans le faire; mais cette introduction, attaquée en *ré* majeur, tourne brusquement en *fa*, pour nous faire entendre un solo de cor assez commun, puis on rentre en *ré* pour n'en plus sortir. Pour toute modulation dans la seconde partie, l'auteur reste pendant une douzaine de mesures sur la dominante pour rentrer aussitôt dans le ton primitif: c'est le moule dans lequel sont jetées maintenant toutes les ouvertures. L'introduction en *ré* majeur est d'un caractère largement insignifiant. C'est un chœur de soldats joueurs et buveurs où interviennent quelques imitations dans le genre de celles du final du premier acte de *Don Giovanni: Tutto, tutto già si sa!* Ici surviennent deux petits couplets chantés par mademoiselle Olivier, avec cette voix d'*agro limone*, comme disent les Italiens, qui n'a pas précisément le charme qu'on attribuait aux sirènes dans l'antiquité. Ces couplets toujours en *ré* majeur comme l'ouverture et l'introduction, ont tout le caractère d'une vieille contredanse qui semble tirée de quelque rondo de concertos de violon de Maestrino ou de Kreutzer.

L'air en *mi* bémol: *Dans cet heureux séjour où règne Nathalie*, est d'un assez beau caractère et fort bien chanté par Jansenne. Le chœur en *la* majeur à six-huit, sur lequel arrive la duchesse de Longeville, semblerait avoir été composé en vue, comme beaucoup de morceaux de l'ouvrage, d'inspirer MM. Musard et Julien. Le final du premier acte long, prétentieux et tout-à-fait dans la première manière italienne de Rossini abonde en unissons, en valses et en mélodie commune. Il intervient au milieu de ce grand morceau un septuor accompagné seulement par un pizzicato de basses qui fait l'effet de n'être écrit qu'à deux voix. Chollet qui semblerait se rappeler le conseil que nous lui avons donné plusieurs fois de descendre diatoniquement et non par tierces, nous fait entendre dans ce final un double octave d'*ut* à *ut* descendu avec autant de vélocité que de grace. Madame Casimir ouvre le second acte par un air en *mi* bémol assez prétentieux, dont le seul mérite est de ressembler à celui de Rossini dans l'*Elisabette: ah se tolto un sol' momento*, et que madame Damoreau a fait placer dans le *Comte Ory*. Coupe, absence de modulation, ritournelle de clarinette, il y a parfaite similitude entre ces deux morceaux. Après un grand air chanté par Chollet, vient un trio en *mi* naturel avec une *coda* à trois temps, unisson éternel de violons, coups intempestifs de grosse caisse, puis le final où Chollet chante une espèce de bolero d'une mélodie.

Le troisième acte vous dédommage un peu des deux précédens. Quand vous avez passé par-dessus une romance insignifiante dite par Chollet, vous entendez un trio en *mi* bémol, *con sordini*, qui est fort joli. La mélodie n'en paraît pas bien neuve; mais l'agencement de l'orchestre est intéressant et paraît, autant qu'on en peut juger à l'audition, assez bien écrit. Deux voix de coryphées viennent se joindre à ce trio et le terminent en quintette, ce qui forme un fort joli nocturne. Vient ensuite un duo en *mi* naturel, entre Chollet et madame Casimir, qui a une grande prétention à être dramatique, et qui n'est que d'une incommensurable longueur. La marche funèbre qui

suit est d'un assez bon caractère: le chœur, derrière le théâtre, se marie bien aux effets d'orchestre et aux plaintes que jette en scène le chevalier condamné à mort. Cet effet a été bien senti et bien exprimé par le musicien qui cependant ne s'est guère montré qu'imitateur d'un genre poussé jusqu'à ses dernières conséquences par son illustre créateur, et qui a même renoncé à cette manière en écrivant pour notre première scène lyrique.

J. J. J. Diaz.

NOUVELLES.

*** Mademoiselle Taglioni a fait sa rentrée mercredi dernier. La foule était telle que la plupart des artistes de l'Opéra, aussi empressés que le public d'admirer et d'applaudir la ravissante sylphide, n'ont pu trouver place nulle part. Il faut convenir qu'un pareil talent justifie et au-delà, je ne dirai pas l'empressement, mais la *furia* avec laquelle la foule se rue sur les bureaux de location de l'Opéra. Mademoiselle Taglioni n'a rien perdu de sa grace inexprimable, de son élégance, de son noble maintien, de son frais sourire, de tout ce qui faisait d'elle un être à part dans le monde de l'art, mais elle a gagné en force, en audace et en originalité. C'est bien toujours Ariel, le véritable Ariel de Shakespeare, qui, le doigt sur la bouche, et souriant avec une douce malice, demande à son maître : « M'aimes-tu? maître. Oh! non! » Ce à quoi le public, moins calme que Prospero, ne se contente pas de répondre : « Si, mon gentil Ariel! » mais répond par des transports et des cris à effrayer Ariel lui-même. Seulement ses ailes ont crû, elles sont aujourd'hui d'une plus grande envergure: elles lui permettent des élans plus hardis, plus imprévus. C'est Ariel rendu à la liberté. M. Duponchel doit s'applaudir de ce nouveau sourire de la fortune.

*** La *Juive*, la Sylphide Taglioni et les *Huguenots*, ont produit cette semaine à l'Opéra une recette de près de trente mille francs.

*** Il est question d'ajourner le ballet intitulé provisoirement : *La Vallée des Fleurs*, jusqu'à la fin de septembre.

*** Madame Dorus-Gras prendra un congé de deux mois le 1er septembre : elle ira dans le midi, où elle est impatiemment attendue.

*** Il a été question d'engager à l'Opéra M. Guerra, danseur italien, qui est venu étudier les modèles de son art, dont Paris est si riche.

*** Génot, déjà chef des chœurs à l'Opéra-Comique, vient d'être appelé à cumuler avec cette place la succession de M. Solomé. Il apportera dans ses fonctions le grand avantage d'être excellent musicien.

*** Encore un nouveau congé de madame Damoreau : c'est le troisième cette année. Puisse-t-elle nous rapporter cette fois la plénitude de cet organe qui fit si long-temps nos délices, et dont, après chaque absence, l'affaiblissement se fait remarquer aujourd'hui d'une manière plus sensible!

*** On sait que mademoiselle Loïsa Puget, auteur de fort jolies romances, a dû à l'influence de madame Damoreau, son amie intime, un poème pour l'Opéra-Comique, et la promesse d'un tour de faveur. L'ouvrage qui lui servira de début ne tardera pas, assure-t-on, à être offert au public. Il a pour titre : *Le Regard*.

*** M. Solomé abdique les fonctions de régisseur-général à l'Opéra-Comique, pour aller reprendre la direction des théâtres de Bordeaux, en remplacement de M. Robillon. L'habileté et le caractère conciliant dont il a fait preuve seront regrettés par les auteurs et les artistes du théâtre de la Bourse. Voici à quelles conditions il se charge de relever de sa décadence momentanée le théâtre qui, parmi tous ceux de nos départemens, se rapproche peut-être le plus de nos grandes scènes parisiennes.

M. Solomé rouvrira les théâtres à la première réquisition de M. le maire, et recevra pour sa gestion, d'ici au mois d'avril d'abord, 30,000 francs, payables en deux mois, puis les deux tiers d'une subvention, calculée à raison de 40,000 francs, il recevra une subvention annuelle de 80,000 francs à partir du 21 avril 1837, et il s'engage à maintenir les entrées par abonnement actuellement existantes. Il paraît qu'en rendant cette décision, si importante pour l'art et les artistes, le conseil municipal s'est réservé un droit de reprise sur M. Robillon pour une valeur de 50,000 fr. qui lui ont été avancés.

*** *L'Éclair*, d'Halévy, a été représenté pour la première fois, à Berlin, le 3 août, en honneur de la fête du roi de Prusse, et a obtenu le plus brillant succès.

*** Paganini vient d'arriver à Turin.

*** Le jeune et déjà célèbre Thalberg a excité l'enthousiasme de la cour de Vienne, au grand concert qui a eu lieu le 22 juillet au château de Schœnbrunn, en jouant ses fantaisies sur les motifs de *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*.

*** Les concerts Musard ont été transportés de nouveau aux Champs-Élysées, et attirent beaucoup de monde.

*** Madame Malibran a demandé 2,640 liv. sterl. (66,000 fr.) pour ses représentations et celles de son mari dans les fêtes de Norwich, Manchester, Worcester et Liverpool. Il lui a été offert 1,600 liv. sterl. (40,000 fr.), qu'elle a refusés, préférant se reposer quelques mois des fatigues de la saison anglaise dans son château situé près de Bruxelles.

*** Le frère de mademoiselle Taglioni et sa femme ont quitté Berlin à la faveur d'un congé. Le mari est à Paris, et sa femme est allée prendre les bains de mer à Dieppe.

*** C'est encore un des chefs-d'œuvre de l'illustre Cherubini qui a fait les honneurs de la cérémonie funèbre célébrée dans l'église des Invalides pour l'anniversaire de juillet. Le public, grace aux progrès de son éducation musicale, apprécie maintenant avec un profond enthousiasme tout ce qu'il y a de génie dans ces larges et sublimes compositions, qui seront à la fois le modèle et le désespoir des maîtres à venir.

*** L'opéra que Mercadante est venu écrire à Paris pour notre théâtre Favart, sur le drame des Brigands, de Schiller, et qui n'y a reçu qu'un accueil froid et dédaigneux, vient de trouver à Londres des juges plus favorables. Les quatre chanteurs, qui n'avaient pu exciter en sa faveur l'enthousiasme des dilettanti parisiens, ont porté au plus haut degré celui de nos phlegmatiques voisins d'outremer.

MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE DE RICHELIEU.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.—Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 34.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 21 AOUT 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—Souvenir de voyage : par M. J. Mainzer. — Concerts à Londres. — Correspondance particulière de la GAZETTE MUSICALE. — Revue critique. — Nouvelles.

SOUVENIRS DE VOYAGE.

MUNICH.—WINTER, POISSL, CHELARD.

(2e Article.)

Bien que le *Lipperlé* soit recommandable sous plus d'un rapport, ce n'est pourtant pas le temple des chefs-d'œuvre de la musique dramatique à Munich. Il existe un autre théâtre, un théâtre superbe, semblable à un palais, avec des portiques de marbre blanc, comme la cathédrale de Milan. On le vit s'élever des ruines de celui qui fut réduit en cendres par les flammes des démons de *Robin des Bois*, un magnifique théâtre, qui n'a pas son pareil à Vienne ou à Paris. L'opéra à Munich a eu souvent des périodes brillantes pendant lesquelles il aurait pu lutter de splendeur, de pompe et de magnificence avec ceux de ces grandes capitales, de même qu'il a lutté avec eux par la valeur des productions qui y virent le jour. C'est à Munich que les grands compositeurs de l'Italie, comme *Jomelli*, firent représenter leurs ouvrages. C'est là que Mozart, après avoir pendant deux ans cherché inutilement un poème auprès de toutes les médiocrités dramatiques de Paris, fit jouer pour la première fois son *Idomeneo*. C'est encore à Munich que récemment un compositeur français, répudié par sa nation pour avoir commis le crime d'écrire de la musique dans le genre Allemand, fit entendre son Macbeth. J'ai assisté à la première représentation de cette œuvre superbe de Chelard, j'ai entendu cette musique Allemande écrite par un Français et j'ai pu juger des beautés dont elle est remplie : grace, élégance, profondeur, tout s'y trouve (1). C'est cette

(1) Si la France savait employer des talens de cette force, au lieu de commander des œuvres dramatiques à des faiseurs de romances, les opéras français ne seraient jamais tombés si bas dans l'estime publique ; comme si la composition pour une voix d'amateur était la même que celle des morceaux d'ensemble pour des artistes consommés ; comme si écrire pour une guitare ou pour un orchestre était la même chose. Un tel calcul est de la force de M. Crosnier. aussi voyez où cela vous conduit : quand le roulement des caisses cesse à l'Opéra-Comique, il y règne un tel silence qu'on entendrait sauter les puces. On croirait que M. Crosnier a fait balayer les banquettes, ou pris toutes les stalles

dernière qualité surtout qui a fait juger l'auteur *trop Allemand*. Depuis que l'on a entendu et admiré les partitions dramatiques des Mozart, des Beethoven, des Weber, des Meyerbeer, je crois que la signification des mots a changé en France, et que ce qui autrefois était un motif de réprobation pour un des plus beaux talens de la nouvelle école française, lui deviendrait aujourd'hui un titre aux suffrages des connaisseurs.

Aussi est-ce à ce seul titre que l'Allemagne s'est empressée de lui ouvrir ses bras, et qu'elle l'a reçu à son foyer hospitalier comme un de ses enfans.

Tout était au service du jeune étranger. Toute la grande famille travaillait à préparer son succès. Chacun y avait sa part, depuis le roi Louis jusqu'à l'allumeur de quinquets! Un orchestre excellent, à la tête duquel Spontini, lors de son passage à Munich, se trouva heureux de diriger sa *Vestale*; des chœurs nombreux; de riches décors; une mise en scène magnifique, tout était à la disposition de Chelard: car c'était un événement qu'un compositeur Français qui faisait de la musique Allemande. Aussi le succès fut-il bien franc, bien mérité; et si Chelard avant ce jour appartenait à l'Allemagne par l'hospitalité propre à ce pays, dès ce moment il lui appartint par son talent.

Le *Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, faisait en outre partie du répertoire de Munich. Il y fut joué avec un éclat extraordinaire, madame Sigl, mademoiselle Schechner et M. Pelegrini remplissaient les rôles d'une manière remarquable. Schechner surtout était l'idole de ceux qui l'entendaient; et depuis la mort de Vespermann, personne n'avait atteint ce degré de perfection, personne n'avait su se faire adorer du public comme Schechner.

Les arts ont déploré la perte de Vespermann et celle de son illustre maître Winter. Tous deux avaient fait pendant leur vie l'orgueil et la gloire de Munich. Tous deux enrichirent le théâtre, l'un par ses chefs-d'œuvre, l'autre par une voix et un chant si admirables qu'ils lui valurent le surnom de *Diva*, à l'époque du voyage qu'elle fit en Italie avec lui. Quel auteur, si ce n'est Mozart, pourrait se vanter d'avoir eu une gloire égale à celle de Winter? Si la *Flûte enchantée* du premier est devenue populaire en Allemagne, le *Sacrifice interrompu* de Winter ne l'est pas moins. Il n'y a que Mozart qui ait su écrire des œuvres pleines de fraîcheur, de verve et d'une jeunesse durable comme celles de Winter; il n'y a que Winter que l'on puisse, pour la musique dramatique, placer à côté de Mozart sans être accusé d'hérésie.

Il y a des hommes, soit parmi les savans, soit parmi les artistes, qui ressemblent si peu à eux-mêmes qu'on pourrait croire qu'il y a deux ames en eux, deux ames toujours opposées l'une à l'autre. L'homme de science, l'artiste grandit d'un mois, d'une année à l'autre, il s'élève à une hauteur prodigieuse, tandis que l'homme naturel reste souvent dans sa première enfance avec toute sa naïveté, avec toutes ses espérances, toutes ses craintes puériles, jouant comme un enfant, causant comme lui. Tel était Winter auprès duquel les artistes, les compositeurs venaient, comme autrefois les anciens héros allaient à Delphes. On l'écoutait comme un oracle, et ses conseils étaient pleins de sagesse, de sagacité, de finesse. Sous tout autre rapport Winter était d'une naïveté réellement enfantine, et d'un faiblesse de jugement qui lui méritèrent une réputation d'imbécillité égale à celle de grand artiste.

Ses amis m'ont raconté sur ses habitudes et ses goûts enfantins des choses difficiles à croire. Ainsi il était passionné pour les petites étables de Bethléem. Son plaisir favori était d'en construire lui-même, et il avait plus de 70 ans qu'il employait encore une année à en confectionner une. L'enfant Jésus, sa mère, le bœuf, l'âne et le bon saint Joseph en cire, les troupeaux avec leurs petits chiens, et les pasteurs avec leurs vielles, leurs musettes et leurs cornemuses; dans le lointain les rois Gaspard, Melchior et Balthazar, guidés par l'étoile; toute cette construction lui faisait une dépense matérielle de près de quatre mille florins. Croira-t-on que le compositeur du *Sacrifice interrompu* craignait tant les revenans qu'il n'osait sortir seul le soir? Des étrangers vinrent exprès pour le connaître en personne; mais le thermomètre de leur admiration descendait d'un degré à l'autre, et ils finissaient par s'amuser à lui faire peur quand il rentrait chez lui à la nuit. Un mauvais plaisant imagina de l'attendre un soir couvert d'un drap,

---

d'avance pour son propre compte et son plaisir particulier. Un tel théâtre au centre de Paris, sur la place de la Bourse, le premier marché du monde, est comme au milieu des ruines de Palmyre.

au coin d'une rue. Dès que Winter parut, le revenant s'accrocha à son cou, et quoique le fardeau fût d'une pesanteur singulière pour un squelette, Winter l'entraîna tout d'une haleine jusqu'à sa porte. Le pauvre homme faillit payer de sa vie la frayeur que lui occasiona cette rencontre nocturne.

Avec Winter s'éteignit un des flambeaux les plus brillans de la composition dramatique en Allemagne; les hommes de génie sont aussi rares que les comètes, et l'on dut attendre long-temps une semblable apparition. Munich surtout sentait bien vivement sa perte. Les ouvrages comme ceux de Poissl passaient presque inaperçus, quoique sa position comme intendant de la musique et des théâtres lui donnât l'occasion de les produire devant le public avec tout le secours imaginable. Cet homme, qui tenait dans ses mains le sceptre de la musique à Munich, et qui, avec un pouvoir presque absolu, semblait comprendre dans toute son étendue sa haute mission, ne signala son passage par aucune institution grande et durable. On pourrait dire qu'il était absorbé par la contemplation de ses propres œuvres, et par le désir de les faire admirer. Poissl, cependant, était loin d'être sans mérite.

Né en 1783, et quoique instruit de bonne heure dans la musique, il ne s'adonna qu'assez tard à la composition. Outre la *Princesse de Provence* et quelques autres ouvrages qui ne demeurèrent pas long-temps au répertoire, il écrivit encore : *la Répétition d'un opéra* (une nouvelle *Prova d'un Opera seria*) en deux actes; *Antigonus*, opéra héroïque, trois actes; *Ottaviano in Sicilia*, opéra en italien, trois actes; *Nicolette*, opéra-comique, trois actes; *Athalia*, grand opéra, trois actes; *le Duel à Olympia*, opéra-héroïque, trois actes; *Nittetis*, opéra-héroïque, trois actes. Rien de tout cela n'a atteint une grande célébrité en Allemagne, quoique l'on ne puisse nier le talent et le mérite qui s'y trouvent. Par contre, il est rare de constater un succès égal à celui qu'obtint la chanson tyrolienne *Almalied*, intercalée dans l'opéra populaire *das Donauweibchen*. C'est une de ces productions qui, bien que l'on en soit poursuivi, en Allemagne comme en France, par toutes les musiques de table, par tous les guitaristes des rues, tous les faiseurs de variations, depuis les concerts du Conservatoire jusqu'à ceux des jeunes aveugles, là par Brod, ici par Gauthier, a reçu le don si rare de plaire toujours. Qui ne connaît cette gracieuse mélodie ?

Certes, il n'a pas passé sans laisser de traces, celui qui a su placer la pensée de son inspiration dans toutes les bouches, et verser dans les cœurs le baume calmant que renferment de si doux accents !

Dans mes voyages, je ne laissais jamais un compositeur quelconque sans avoir été frapper à sa porte, sans lui avoir demandé l'hospitalité pour quelques instans; je ne le quittais jamais sans avoir lu avec lui ses partitions de prédilection ; sans m'être chauffé au feu de son génie, et m'être instruit de son expérience. Mais j'aimais à les voir comme j'ai vu un Rinck à Darmstadt, un Seyfried, un Stadler à Vienne, un Baini à Rome, un Zingarelli à Naples, un Rossini, un Meyerbeer à Paris, j'aimais à les voir dans toute la simplicité et la modestie qui sont l'apanage des véritables talens. Aussi n'ai-je jamais visité ces compositeurs aux vastes antichambres, remplies de domestiques en livrée; c'est pourquoi je n'ai pas été voir M. le comte Poissl, bien que je lui fusse adressé et recommandé par l'homme à la redingote brune qui m'avait accosté dans le Hofgarten.

Hors du théâtre à Munich, la musique manquait d'un point de réunion, d'une institution centrale. On eût pu y trouver des forces extraordinaires si quelqu'un, réunissant le talent et la considération, se fût mis à la tête d'une association musicale. Un homme qui ne manquait ni de l'un ni de l'autre arriva, et ce fut Stoepel.

Après avoir érigé des écoles de musique en différens endroits de l'Allemagne, il vint à Munich attiré par la réputation dont cette ville jouissait alors. Il y ouvrit des cours, fonda la *Gazette Musicale* de Munich; de plus, il siégeait à l'Université comme professeur d'esthétique et d'histoire de l'art musical. Outre ces emplois difficiles à remplir, il se mit à la tête d'une grande réunion d'artistes et d'amateurs, et fit entendre les sublimes oratorios de Haendel, ce qui était un événement d'une haute importance pour Munich. Le roi s'empressa d'y accourir. Il assista à la première exécution de *Judas Maccabée*. Il parla à Stoepel, le remercia et lui écrivit le même soir une lettre d'autant plus encourageante qu'il y joignit 100 ducats. Cette impulsion donnée aux mu-

siciens s'accordait parfaitement avec cette animation, cette vie, qui régnaient parmi les autres artistes. Aussi, tous accoururent partager ces jouissances, même ceux qui suivaient une tout autre carrière. En Allemagne, chose caractéristique, le savant, le médecin, l'homme d'état, sont musiciens le soir, ils se délassent de leurs travaux en s'occupant de musique; ainsi, M. Stoepel vit accourir pleins de feu et d'ardeur, les uns comme instrumentistes, les autres comme chanteurs, ceux qui pendant le jour avaient été étudians, peintres ou statuaires.

Mais ce beau temps passa vite, et le plus grand obstacle à sa durée fut Stoepel lui-même. Rien ne lui paraît trop difficile à entreprendre, mais il ne sait rien finir. Sa tête détruit ce que son cœur a fondé. Il y a peu d'hommes qui sachent s'acquérir des amis avec autant de facilité que M. Stoepel; il n'y a pas d'homme qui sache moins les conserver. A peine son œuvre était-elle arrivée à un certain degré de splendeur, et donnait-elle les plus brillantes espérances, que Stoepel, par les critiques mordantes de son journal, par ses discours publics, dans lesquels oubliant toute modération, il ne suivait que l'impulsion du moment, éloigna de lui ceux que, dans son intérêt et celui de sa fondation, il lui importait de s'attacher. M. Stoepel ne voit rien au-delà de l'exécution de ses désirs du moment; il désire vivre à Paris, et aussitôt la pensée venue le fait est consommé. Il abandonna Munich comme il avait abandonné Berlin, Leipsick, Francfort, après y avoir établi des journaux, des chaires de musique et des institutions d'une gloire momentanée.

J. Mainzer.

CONCERTS A LONDRES.

SOIRÉE DE M. PAPE.

Une délicieuse soirée musicale, à laquelle ont assisté la plupart des artistes les plus célèbres, vient d'avoir lieu dans l'établissemnnt dirigé à Londres Frith-Street par M. Pape, de Paris. Parmi les nombreux invités, on distinguait MM. Moschelès, Thalberg, Servais Lipinski, etc. Miss Clara Novello et M. Kroff assistaient aussi à cette solennité, dont nous conserverons un long souvenir. Le principal objet de la réunion était, pour M. Pape, de faire entendre ses nouveaux pianos. L'assemblée a eu la bonne fortune de voir réunis Moschelès et son élève déjà si célèbre, Sigismond Thalberg. Ces deux grands artistes ont tour à tour lutté de puissance et de talent, et ce merveilleux combat a constamment enthousiasmé l'assemblée. On a entendu aussi avec plaisir MM. Lipinski et Servais.

L'auditoire, ravi par le talent des exécutans, a unanimement rendu justice à la supériorité des nouveaux pianos de M. Pape. Il ne faut pas s'étonner de l'immense réputation que s'est acquise cet habile facteur.

Outre les mécanismes déjà connus, M. Pape a encore introduit un perfectionnement considérable dans la forme de quelques-uns de ses instrumens. Nous avons maintenant, non-seulement des pianos carrés et à queue, mais encore des pianos taillés en formes de tables rondes ou ovales, destinés à être placées comme tables au centre d'un salon. Cette manière d'adapter le piano à l'utilité domestique aussi bien qu'à l'embellissement des appartemens, nous paraît une idée très-heureuse.

CONCERT DE M. ALBERT SOWINSKI.

La salle de concert de l'Opéra avait servi de rendez-vous à une foule nombreuse venue pour entendre cet artiste. M. Sowinski possède un talent d'exécuter brillant et vigoureux quoiqu'il ne nous semble pas appartenir à la meilleure école-modèle, soit comme pianiste, soit comme compositeur. Il lui reste encore à apprendre qu'il ne faut pas confondre la violence avec l'énergie, et que des contrastes trop brusqués ne sont pas toujours ce qu'il y a de mieux pour produire de l'effet. Comme il s'en faut de beaucoup qu'il soit trop vieux pour faire encore des progrès (il ne paraît pas avoir atteint ses trente ans), et comme de plus il possède un talent incontestable, nous lui recommandons vivement de cultiver une meilleure école que celle à laquelle il s'est attaché jusqu'ici. Dans le concert dont il s'agit, M. Sowinski a joué trois morceaux de sa composition: 1° un concerto de piano en trois parties, allegro, adagio religioso et rondo, le tout dans le style polonais, avec accompagnement à grand orchestre; 2° de grandes variations sur la marche des Puritains; 3° une fantaisie sur des mélodies polonaises. Nous n'hésitons pas à prédire un succès de vogue au second de ces morceaux, dans lequel le compositeur a traité avec beaucoup d'habileté le motif favori de *Suona la tromba*. L'aisance et la dextérité avec lesquelles ce virtuose s'est tiré de plusieurs traits d'une grande difficulté, ont excité les applaudissemens bien mérités de l'auditoire. Le duo qu'il a exécuté avec M. de Bériot (piano et violon) a été quelque chose de vraiment admirable. En somme, M. Sowinski donne des preuves si évidentes d'une puissante énergie et d'un vrai sentiment musical, que nous serions fort trompés s'il ne se rangeait pas bientôt parmi les virtuoses du premier ordre.

Jusqu'à présent nous ne pouvons le classer que parmi les meilleurs du second rang. Il signor Puzzi, dans un solo pour le cor, a, cette fois encore, donné une nouvelle preuve de l'admirable style d'exécution qu'on lui connaît. On a applaudi aussi une fantaisie sur la harpe, joué très-habilement par M. Wright.

CONCERT DE M. HENRY HERZ.

Le concert donné par ce musicien avait attiré un auditoire peu nombreux dans la salle de l'Opéra. Tout en reconnaissant que M. Herz possède une grande facilité dans les doigts et qu'il exécute avec aisance des passages difficiles, nous pensons que ses compositions pèchent entièrement par le plan et que leur caractère principal est au moins bien léger pour ne pas dire entièrement frivole. Une des plus faibles de ses compositions est peut-être son concerto en ut mineur; c'est celle qu'il avait choisie pour son premier morceau; et cet ouvrage ne saurait soutenir le parallèle avec aucune œuvre des compositeurs éminens de notre époque. Comme exécutant, M. Herz pèche surtout par une absence complète de sensibilité. Dans les mouvemens d'une immense rapidité, dans le tintamarre, on voit qu'il se sent parfaitement à son aise; mais dans l'adagio où l'on exige du sentiment vif et une véritable expression il n'en est plus de même. Dans sa dernière composition qu'il a écrite pour le concert philharmonique, la mélodie de son andante était, si nous avons bonne souvenance, distribuée entre les instrumens à vent, pendant que lui-même exécutait un brillant accompagnement sur le piano. Nous ne l'avons jamais entendu exécuter convenablement un morceau lent, et c'est là pourtant que l'on reconnaît le grand musicien. Nous avons su que M. John Cramer, lors du concert qu'il a donné à son propre bénéfice, avait proposé à M. Herz de jouer un duo de Beethoven. M. Herz préféra jouer un morceau de sa fabrique, et cependant sur ce terrain là même, les meilleurs juges de l'assemblée se sont accordés à dire qu'il avait été éclipsé par le vétéran qui assurément n'avait jamais pensé à jouer cette musique avant d'en être requis par M. Herz. On assure que ce dernier a fait rapidement une fortune considérable; c'est donc sans remords que nous félicitons les amateurs de la véritable musique sur la naissance d'une école beaucoup plus élevée que celle dont M. Herz est disciple, école qui du reste commence à décliner aussi rapidement qu'elle s'était élevée en Angleterre et en France. On ne peut nier que M. Herz n'ait joué avec habileté dans son dernier concert, et qu'il n'ait mérité quelques-uns des applaudissemens qui lui ont été prodigués. Le programme a subi un nombre infini de modifications et de transpositions. Mademoiselle Grisi était malade, et nous croyons que M. Herz savait d'avance que cette artiste ne chanterait pas dans son concert pour le punir d'un mauvais procédé qu'il avait eu l'année dernière envers M. Lablache. MM. Nicholson et Willman devaient jouer un duo; mais une indisposition de M. Willman nous a privés de ce morceau. MM. Ivanoff et Balfe devaient chanter « *Li marinari* » ils ont chanté « *Quando di.* » Miss Woodyatt et M. Parry junior ont chanté avec beaucoup de délicatesse « *Love in thine eyes.* » Le public a quitté la salle du concert en murmurant.

***

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE MUSICALE.

(Extrait d'une lettre particulière de Vienne.)

Les concerts n'ont pas encore cessé ici, nous avons encore, soit les trainards, soit les artistes qui ayant prudemment passé la bonne saison dans d'autres villes où ils espéraient des recettes plus abondantes, viennent maintenant à Vienne, espérant pouvoir y lutter avantageusement contre les chants du rossignol. Vain espoir! car il n'existe peut-être pas dans le monde entier une seule grande ville dont les environs soient aussi délicieux que ceux de Vienne: c'est vraiment un sacrifice par trop rude, avec la chaleur brûlante qui règne maintenant, que de venir s'entasser à midi dans une salle où l'on étouffe, pour y être témoin malheureux des contorsions et des efforts maladroits de tel ou tel instrumentiste. Ajoutez à cela qu'on a ici la louable habitude de rappeler jusqu'à deux et trois fois les exécutans les plus médiocres, ce qui ne laisse pas d'alonger passablement la séance. Je ne veux cependant pas être injuste; habitué comme je le suis à entendre les artistes les plus distingués, il m'est impossible de me contenter de ce qui n'est que médiocre, lors même que le public se montrerait parfaitement satisfait. Je fais seulement cette observation pour qu'on ne nous reproche pas à l'étranger de manquer de goût, et pour éviter que les jeunes talens exotiques ne se laissent séduire par les applaudissemens d'usage, de manière à concevoir de leur talent une idée au moins fort exagérée qui ne ferait que les éloigner de leur but, bien que la faveur d'un public comme celui de Vienne ne doive jamais être dédaigné. C'est ainsi qu'en 1835 nous avions ici un certain M. Artaud, élève du Conservatoire de France et premier violon du roi des Belges (c'étaient les titres qu'il prenait). A juger d'après les applaudissemens qu'on lui prodiguait, on aurait dû croire, ou que Vienne ne possède qu'un bien petit nombre de violonistes distingués, ou qu'on n'y avait jamais entendu un virtuose de cette force; et pourtant tout en reconnaissant que M. Artaud possédait une jolie qualité de son et une exécution assez nette dans l'adagio, les connaisseurs regardaient ce violoniste comme un écolier,

sous le rapport de la difficulté, du goût et même de la mesure. Or, un véritable artiste ne doit-il pas souffrir, lorsqu'il voit le public se liguer à son insu avec les envieux et les ennemis d'un talent naissant, et qu'il les voit tous concourir à la perte du jeune artiste; les uns, par des railleries décourageantes, les autres, par l'inoculation maladroite du plus dangereux de tous les poisons — l'amour-propre. Nous sommes inondés de concerts donnés par des commençans, et cela est tout simple d'après la multitude d'écoles que nous possédons; il n'y a peut-être que quatre ou cinq artistes qui puissent compter sur un concert productif; et quant aux autres, ils ne peuvent être dédommagés que par l'espoir d'établir leur réputation, ou par des recettes un peu plus avantageuses dans les provinces ou à l'étranger.

M. Parish-Alwars, jeune harpiste anglais, a produit une grande sensation dans le concert qu'il a donné dernièrement. Son succès est d'autant plus flatteur que la harpe n'est pas en vogue parmi les Viennois. Cet artiste donne les plus belles espérances, et il compte s'établir ici.

La nouvelle entreprise théatrale dirigée par MM. Merelli et Balvecchino prend de jour en jour plus de consistance. Il est vrai que les directeurs se sont vus dans la nécessité d'abaisser le prix des billets d'entrée, mais cette mesure ne leur a été que profitable, et les voyageurs s'accordent généralement à dire que dans toute l'Italie aucun théâtre ne pourrait offrir une aussi bonne troupe. *Mosé*, l'*Élisir d'Amore*, la *Sonnambula*, obtiennent un grand succès; mais *Il Barbiere* et *Nina pazza per amore* ont fait un véritable fiasco. *Il Barbiere*, cette délicieuse création de Rossini a été rendu d'une manière entièrement inintelligible; il faut surtout citer mademoiselle Garcia qui a fait subir à son rôle des métamorphoses telles, qu'il a été impossible d'entendre le quart des notes qui le composent, tant elle a peu ménagé les roucoulades et les broderies. M. Galti a été aussi des plus médiocres dans le rôle de Figaro. Nous attendons incessamment la représentation des *Puritains*. Chantera-t-on cette fois conformément à la partition originale, c'est ce que je ne puis vous dire.

On vient de faire ici une invention instrumentale qui présente un grand intérêt, et qui est destinée à faire sensation. Un fabricant d'orgues et de pianos, nommé Cyrille Demiau, a composé un piano de quatre octaves, dont les sons sont produits par des fourchettes toniques. Il y a trente ans que M. Demiau a conçu l'idée première de cette invention, idée qu'il a mûrie et modifiée pendant tout ce temps, jusqu'à ce qu'il fût parvenu à un résultat complet. Son instrument est de la même étendue qu'un piano carré; le son qu'on en tire est du plus bel effet, principalement dans les notes élevées; et à l'exception de l'orgue, je n'ai jamais entendu d'instrument dont les sons eussent autant de durée; la manière de le jouer est un peu plus difficile à la basse que dans le dessus. Ce piano ne peut *jamais* perdre l'accord. Chacun de ses tons est produit par des fourchettes toniques en acier qui s'agrandissent progressivement, et le rapport d'une octave à une autre; quant à la grandeur des touches, elle est comme de 2 à 3. Le secret de l'inventeur consiste à pouvoir produire des sons qui aient autant de durée, avec des marteaux garnis de drap frappant sur une fourchette dont le bruit ne tarde pas à s'éteindre. Cet instrument se prête merveilleusement à l'exécution de la musique religieuse.

REVUE CRITIQUE.

Hommage a Haendel, grand duo à quatre mains pour le piano, composé et dédié à son ami William Horsley, par J. Moschelès. Op. 92.

Il y a long-temps que j'ai signalé pour la première fois la décadence de la musique instrumentale, et que j'ai dit que cette décadence serait aussi rapide que ses progrès avaient été lents. Je ne m'étais pas trompé; l'événement l'a prouvé, et je ne m'en étonne point. Lorsqu'une impulsion est donnée dans les arts vers une direction quelconque, elle doit tout entraîner dans cette direction, et les jugemens de la critique, si justes qu'ils soient, n'y peuvent mettre obstacle. En entrant dans la voie des petites choses, vers 1808, Steibelt et ses imitateurs ouvrirent une carrière où tout le monde devait se précipiter, parce qu'elle était celle des succès faciles, et que la paresse des artistes s'en accommodait mieux que de travaux. Steibelt, homme de génie qui avait mis des trésors d'idées mal en ordre dans quelques productions dramatiques et dans trente œuvres de sonates, avait besoin de se créer souvent de promptes ressources, et les pots-pourris, les légères fantaisies, les bacchanales, les bagatelles de tout genre ne lui coûtaient que le temps de les écrire; dès qu'il eut goûté les fruits de ces faibles productions, il ne voulut plus faire autre chose. Le monde, d'ailleurs, se passionne pour ces choses, aussi peu difficiles à comprendre qu'à faire. Or, le moyen de résister à cet entraînement? le moyen de ne pas vouloir ce qui procurait les succès et la fortune? Il ne s'agissait que de trouver quelque mignardise plus mignarde, quelque coquetterie plus piquante, quelque rien plus petit, et il y eut des habiles en ce genre. Les choses en vinrent à ce point, qu'il était presque ridicule de faire de la musique sérieuse, de la musique digne de son nom, et personne ne veut être ridicule.

Ce n'est pas qu'il y eût de la nouveauté dans tout cela. La nouveauté, ce besoin insatiable des oisifs, ne se trouve pas facilement, et dans les petites choses, elle est aussi rare que dans les grandes. Mais à défaut de nouveau, on

avait le changement qui en tenait lieu. De là, cette multitude de productions qui naissaient chaque jour pour mourir le lendemain. Le cadre était devenu le même pour tout. Dans les fantaisies, on avait l'introduction, dont les formes étaient convenues; puis venaient les variations là où elles étaient attendues, et dans l'ordre voulu par l'usage; puis le mouvement final avec sa cabalette. Ou bien c'était le *rondo brillant*, systématiquement arrangé, et presque toujours composé des mêmes. Les plus grands talens ne se faisaient plus entendre que dans ces bagatelles. Ce n'était plus de l'art, mais c'était du commerce, et le commerce a toujours été plus productif que l'art, qui ne compte point les heures, et qui ne considère que son noble but. Pour être artiste selon son cœur et en dépit de tout, pour rester fidèle à sa mission, quand on en a reçu une de la nature, il faut une ame forte, passionnée, étrangère aux besoins du luxe, aux fantaisies de la mode; il faut vivre dans l'art, et qu'il tienne lieu de tout. Beethoven était placé dans ces conditions; mais il y a si peu de Beethoven! Les plus habiles, les plus heureusement organisés ont suivi le torrent, et la musique instrumentale a été se rapetissant chaque jour depuis trente ans.

Une réaction s'opère, parce qu'on ne pouvait devenir plus petit. Cette réaction, qui n'a point encore été signalée, me paraît évidente. Il en est à peu près des bagatelles de la musique comme des bagatelles de la littérature: un profond dégoût les accueille. Les romans de fabrique manquent de lecteurs; il n'y aura bientôt plus d'acheteurs pour les *fantaisies* de commande. On comprend que de pareilles transformations ne se font pas en un jour, et les arts ne changent pas brusquement de direction; mais la tendance vers un autre but est un fait qu'on ne saurait nier; ses résultats se produiront avec le temps. Au surplus, la réaction n'existe pas seulement dans la musique, elle se manifeste dans tous les arts, dans la littérature, et tout annonce que le règne du colifichet va finir. Déjà le salon de cette année a fait voir dans la peinture une réforme sensible. La manière, *le chique*, l'effet aux dépens de l'étude ont pâli près des œuvres de conscience; le style est devenu plus sévère, plus élevé; le dessin plus pur, la forme plus vraie et plus correcte, la tendance de la sculpture vers le simple et le beau est patente; le sentiment du laid, de cette vérité factice qu'on voulait faire prévaloir, s'efface pour faire place à des idées plus saines. En poésie, Jocelyn est venu nous consoler du dévergondage d'une versification délirante; en prose, le style de convention et d'effet tombe dans le discrédit: la raison, l'élégance et l'harmonie reprennent insensiblement leurs droits. Il n'est donc pas étonnant que la musique instrumentale rentre dans une meilleure voie, et qu'elle fasse des efforts pour se relever de sa chute. Quelques artistes me paraissent avoir le mérite de ce retour de l'art vers son noble but. Je nommerai Bertini, qui, doué d'un beau talent, a résisté à l'entraînement, et qui s'est obstiné à produire de belles choses d'un style grave et d'un goût sévère, alors que le public accueillait de telles œuvres avec indifférence; Moschelès, qui, même dans les fantaisies de mode, savait faire entrer les inspirations et les combinaisons de la vraie musique: car, quoi de mieux fait, de plus gracieux, de plus neuf et d'une plus belle conception d'ensemble que les *Souvenirs d'Irlande?* Son nouveau concerto fantastique est un tribut payé au besoin de formes nouvelles dont notre époque est tourmentée; mais au milieu des hardiesses, quelle belle et large facture! quelle teinte classique est répandue sur tout ce romantisme! Et ce digne hommage à Haendel, objet de cet article, et qui pourtant y vient si tard, quelle audacieuse alliance de style antique et de nouveauté piquante! Morceau semblable n'avait point paru depuis la grande fantaisie en *fa* mineur, de Mozart, pour piano à quatre mains.

L'objet principal de ce morceau parait avoir été précisément l'alliance dont je viens de parler; Moschelès a voulu faire voir que ces grandes formes, qui semblent avoir été une condition nécessaire de l'existence musicale de Haendel, avec les graces de la musique moderne. Le succès de la pensée du compositeur est complet, car l'œuvre est à la fois belle et charmante. Le début, véritable inspiration haendelienne, est d'un caractère vigoureux; tous les détails y sont remplis d'intérêt, et la modulation, bien qu'elle exhale un parfum d'antiquité, y est remplie de traits inattendus. Après quelques combinaisons énergiques, on y voit arriver un passage mélodique du plus suave caractère, suivi d'un trait nouveau bien conduit où se retrouve le style de Haendel. L'allegro, plein de feu, a pour motif principal extrait des compositions de ce grand musicien; motif développé avec un art infini, et qui s'enchaîne de la manière la plus heureuse avec une multitude de traits neufs et saillans qui appartiennent à Moschelès. Suivre par une simple analyse l'auteur dans tous les développemens de cette œuvre originale, serait impossible. Qu'il me suffise de dire que dans la disposition actuelle des esprits, un tel ouvrage, lorsqu'il sera rendu selon sa véritable inspiration, obtiendra le plus brillant succès, auprès des musiciens comme dans le monde le plus frivole.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** La place de professeur de contrepoint, vacante au Conservatoire par la mort de M. Reicha, vient d'être accordée à M. Leborne. On ne peut qu'applaudir à un pareil choix. Outre son mérite musical, M. Leborne, homme consciencieux et réfléchi, est doué de toutes les qualités qui peuvent constituer l'homme des études patientes et l'excellent professeur.

*** A l'une des dernières représentations de la *Juive*, M. Serda, qui remplissait le rôle de Brogni, a obtenu un véritable succès.

*** Nous citerons également l'effet que produit dans *les Huguenots* la voix de Wartel. Ce jeune chanteur fait de véritables progrès, on voit qu'il travaille beaucoup les cordes hautes de sa voix, car elles s'assouplissent de jour en jour, et sa vocalisation en général devient plus facile et plus égale. Wartel, s'il continue, peut devenir un sujet fort utile à l'Opéra.

*** M. Musard nous prie d'informer nos lecteurs qu'il va faire un voyage de quinze à vingt jours. L'état de sa santé, affaiblie par l'excès du travail, est le motif de cette absence, qu'on ne pouvait manquer de remarquer.

NAPOLÉON ET JOSEPH HAYDN.

Le jour où Napoléon fit, à la tête de son armée victorieuse, son entrée triomphale dans Vienne, l'immortel Haydn assistait de sa fenêtre à un spectacle qui blessait sensiblement son orgueil national, et affligeait profondément son cœur. Plusieurs coups, frappés avec force à la porte de sa chambre, le tirent subitement de ses rêveries; il ouvre, et voit avec un vif saisissement se présenter devant lui un officier français qui lui demande si ce n'est point à Joseph Haydn qu'il parle dans ce moment. « Sans doute, répond le maëstro; mais en » quoi ai-je pu offenser votre souverain, et quel est le but » d'une visite si peu rassurante dans un tel moment? »

« Ne craignez rien, dit l'officier, l'empereur est bien loin » d'avoir à se plaindre de vous; tout au contraire, j'ai l'ordre » de placer une sentinelle devant la porte d'un artiste dont il » admire le génie, et de veiller d'une manière spéciale à ce » que sa personne et son domicile soient respectés. »

La consigne fut religieusement observée, et de plus, chaque musique de régiment, lorsqu'elle passait devant la maison du grand maître exécutait quelques morceaux tirés de ses œuvres.

LE QUATUOR DU RASOIR.

Lors de son premier voyage à Londres, Haydn était logé dans le quartier de High-Holborn, chez l'éditeur de musique Bland, qui se plaisait à raconter l'anecdote suivante: « Lorsque je me » rendis sur le continent, dans la vue d'engager Haydn à tra- » vailler pour les concerts de Salomon, je fus introduit chez » lui dans le moment où il faisait sa barbe, opération, géné- » ralement parlant, fort ennuyeuse, lors même qu'on est » pourvu des meilleurs outils (tools). Mais malheureusement » Haydn était fort mal équipé sous ce rapport; aussi ne put-il » s'empêcher de dire, en me voyant paraître: Ah! M. Bland, » je donnerais de bon cœur la meilleure de mes compositions » pour un rasoir anglais. Je n'attendis pas le reste, mais d'un » saut je fus à mon hôtel, d'où je lui rapportai ma meilleure » paire. Fidèle à sa promesse, le grand maître me fit cadeau » d'un quatuor manuscrit, que je m'empressai de publier, et » que j'appelai toujours dans la suite *le Quatuor du rasoir.*»

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

Recueil de morceaux instructifs et amusans, à l'usage de la jeunesse, sur des motifs des operas de

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER ET ROSSINI

COMPOSÉ ET TRÈS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient: L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer, marche de Sémiramis, de Rossini.... 3 75

2. La première leçon, deuxième suite, contient: Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy; cavatine du Crociato, de Meyerbeer; valse de Cosimo..... 3 75

3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini..... 3 75

4. Un Noël, vieil air français varié..... 3 75

5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy..... 3 75

6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost..... 3 75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates... 3 75

2. Ragatelle sur les couplets de Cosimo..... 3 75

3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr..... 3 75

4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini..... 3 75

5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates..... 3 75

6. Variations sur un thème de Weber..... 3 75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini.. 3 75

2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber..... 3 75

3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer..... 3 75

4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75

5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy..... 3 75

6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini..... 3 75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75

2. Air du ballet de l'Ile des Pirates..... 3 75

3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy..... 3 75

4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini. 3 75

5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Spohr..... 3 75

6. Air allemand varié..... 3 75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable..... 3 75

2. Le Carnaval de Vienne, rondo-valse..... 3 75

3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti..... 3 75

4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer..... 3 75

5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy..... 3 75

6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. 3 75

Le prix marqué de chaque livraison est de 15 fr., et de chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

21
12

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — No 35.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 AOUT 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Sur l'harmonie; par M. Fétis. — Chronique musicale. Notre-Dame de Paris. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

SUR L'HARMONIE.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 6 août 1836.

MONSIEUR,

Rien ne me paraît plus affligeant que de voir la difficulté qu'il y a de faire des progrès réels, non à la science de la musique en elle-même, mais à ceux qui s'en occupent, et qui malheureusement *en écrivent*. La littérature musicale nous offre des multitudes de livres écrits par des gens qui, après avoir pris quelques notions plus ou moins imparfaites de cette science, se sont mis à en raisonner à la légère, sans connaître ce qu'on avait fait avant eux, ou sans avoir compris ce qu'ils avaient lu. Ils confondent tout, ne savent point distinguer la différence des temps où parurent les théories diverses, et n'en saisissent point l'enchaînement. Pour eux, il n'y a que des opinions différentes dans ces théories, incapables qu'ils sont d'apprécier la valeur de chacune; et ces opinions leur semblent en tout point contradictoires. C'est donc en vain qu'à des vérités anciennement découvertes s'ajoutent de temps à autre des vérités nouvelles, corollaires des premières. Les conséquences d'une vérité étant perdue pour eux, ils se persuadent toujours que tout est à refaire.

L'harmonie est une des parties de la musique sur lesquelles il y a le plus d'erreurs répandues à ce sujet, et qui donnent lieu aux déclamations les plus oiseuses. J'en trouve une nouvelle preuve dans les paroles singulières d'un M. Busset, que je ne connais pas, et qui a pris la peine de nous apprendre, dans le numéro 31 de la *Gazette Musicale*, qu'il a fait un traité d'harmonie. Suivant lui, il n'y aurait pas encore un seul traité de cette science dont on pût se servir utilement pour l'enseigner; ils seraient même un obstacle aux progrès de l'art; ils seraient calqués les uns sur les autres; enfin, on n'y trouverait point les lois aussi simples que naturelles de la science, lois dont la découverte était réservée à M. Busset.

De telles assertions, débitées avec le ton d'assurance qu'on remarque dans le style de ce Monsieur, et propagées par un journal spécial tel que

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

la *Gazette Musicale*, peuvent être prises à la lettre et pousser les idées des amis de l'art sur la science dont il s'agit. Ces considérations me déterminent à vous écrire, Monsieur, cette lettre que je vous prie d'insérer dans un de vos prochains numéros. J'espère y démontrer que M. Busset ne sait pas quel est l'objet de l'harmonie, considérée comme science; qu'il n'a pas les premières notions de sa formation et des progrès; qu'il n'a pas compris ce qu'il a lu sur ce sujet, et que toutes ses critiques tombent à faux Cette lettre sera malheureusement fort longue, car il n'y a pas une phrase du morceau donné par M. Busset qui ne soit une erreur, ou qui ne rappelle des préjugés répandus dans une multitude de journaux, de pamphlets et de mauvais livres.

Si l'on en croit M. Busset, Rossini, Meyerbeer, Onslow, Paer, et de plus MM. Berlioz et Bertini auraient dit comme une vérité incontestable, que *rien n'est plus difficile à faire qu'un traité d'harmonie.* J'ignore si Meyerbeer, Onslow, Paer et Rossini ont dit cela, mais je les connais assez pour n'en rien croire. Au surplus, ils ne sont point juges de telle choses. Doués de manières différentes de l'instinct de l'harmonie, ils ont les qualités nécessaires pour apprécier l'effet des agrégations de sons et des modulations qui frappent leur oreille ou qui se produisent dans leur pensée; mais ils ne possèdent pas les premières notions des lois philosophiques qui enchaînent ces faits les uns aux autres, parce que ces connaissances exigent beaucoup de réflexions, de longues études spéciales, et un génie de science plus rare que le génie de création dans l'art. C'est pourtant cette vérité prétendue qui met en émoi M. Busset, et qui lui fait craindre d'ajouter un livre inutile à beaucoup d'autres. Il y a, en effet, beaucoup de livres de toute espèce, et celui de M. Busset pourra bien en augmenter le nombre; mais Onslow, Meyerbeer, Paer et Rossini n'ont sans doute pas voulu dire qu'il fût difficile d'en faire de meilleurs. Je sais que grand nombre de tristes bouquins ont été donnés au public comme d'excellens traités d'harmonie, et que les auteurs de ces pauvretés tiennent dans leurs préfaces des discours à peu près semblables à ceux de M. Busset, pour prouver qu'à eux seuls était réservé l'honneur d'enseigner cette science; mais au milieu de tout cela, trois ou quatre hommes ont paru qui, par l'enchaînement de leurs travaux, ont fait de l'harmonie une science complète, parfaite, et à laquelle il n'y a plus rien à ajouter, dans l'ordre actuel de l'échelle musicale et de la tonalité.

Permettez-moi, Monsieur, de démontrer ce que j'avance ici par un rapide exposé de l'histoire de l'origine et des progrès de cette science, considérée comme science, et non comme art.

Les notions d'harmonie qui sont répandues dans les traités généraux de musique publiés avant le commencement du dix-septième siècle, ne laissent pas entrevoir qu'on eût remarqué l'analogie des faits qui entraient alors comme élémens dans la composition de l'harmonie. Tous les préceptes sur l'emploi de cette harmonie se réduisaient à des remarques sur la nature des consonnances, sur les mouvemens de ces intervalles, et sur les retards ou ligatures. On ne trouve pas autre chose dans les écrits de Zarlino, le plus savant des auteurs du seizième siècle sur cette matière, ni même dans Zacconi, qui ne publia qu'en 1596 la première partie de sa pratique de la musique. Ce silence des écrivains sur les groupes isolés de trois sons et plus, qui ont été désignés sous le nom *d'accords*, a fait naître plus d'une erreur. On a cru qu'un moine de l'observance, nommé *Louis Viadana*, avait été le premier qui se fût livré à l'observation de ces groupes, et qu'il avait été l'inventeur d'une sorte de basse fondamentale, appelée *basse continue* pour la distinguer de la basse vocale, où se trouvaient parfois des interruptions et des silences, ainsi que la manière d'indiquer au-dessus des notes de cette basse, par des signes de diverses natures, les accords qui devaient les accompagner. Cette basse et la méthode d'accompagnement à l'usage des organistes, ont, en effet, fourni le sujet d'une instruction dont Viadana est l'auteur, et qui fut publiée en 1603. La basse continue, qui est la basse de tout système d'harmonie, appartient réellement à Viadana, quoiqu'il en ait pu puiser l'idée dans l'accompagnement du récitatif des drames d'Emilio del Cavaliere et de Peri. A l'égard des chiffres placés au-dessus des notes de la basse, et destinés à indiquer aux accompagnateurs les accords qu'ils doivent exécuter, en les débarassant de l'obligation de lire toutes les parties, Viadana n'en a point réclamé l'invention, et il ne le pouvait pas, car Alexandre Guidotti avait déjà donné les règles sur la signifi-

cation de ces signes, dans l'avertissement de l'espèce d'oratorio d'Emilio del Cavaliere. *La rapprisentazione di anima et di corpo*, dont il fut l'éditeur en 1600.

Certes, ni l'idée de la basse continue, ni le petit nombre de chiffres et de signes qu'on plaçait sur quelques-unes de ses notes, ni même les dix ou douze règles concernant l'accompagnement de la basse sur le clavier, ne constituent un véritable système d'harmonie; mais on ne peut nier que ce soit l'origine des théories qu'on a imaginées par la suite. Les musiciens italiens, dont les méthodes d'enseignement ont été de tout temps plus pratiquées que raisonnées, ajoutèrent peu de chose aux premières indications de Guidotti et de Viadana; et pendant plus d'un siècle, ils n'ont sur ce sujet que des traditions. Gasparini, qui avait recueilli ces traditions dans son *Armonico pratico al cembalo*. publié en 1703, a fourni dans ce petit ouvrage, la base de l'instruction harmonique de tous les grands compositeurs italiens du dix-huitième siècle. En Allemagne, une instruction sur l'usage de la basse continue, appelée *basse générale*, fut placée par Gruger à la suite de son livre intitulé *Synopsis Musica* (Berlin, 1634), et servit pour l'enseignement de l'harmonie dans ce pays comme l'ouvrage de Viadana en Italie.

Depuis l'invention de la basse continue jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, tous les traités élémentaires d'harmonie, ou comme on disait alors, *d'accompagnement*, présentèrent les accords comme autant de faits isolés qui n'étaient pas même rattachés entre eux par la considération du renversement; car, bien que cette considération eût donné naissance au contre-point double, dans le seizième siècle, on n'en avait point aperçu les conséquences à l'égard de la génération des accords. Rameau fut le premier qui découvrit les lois de cette génération en ce qui concerne les dérivés de l'accord parfait et de celui de septième de la dominante. En cela il mérite la reconnaissance des harmonistes. S'il s'est trompé sur l'origine des autres accords, et si dans son système il a eu le tort d'oublier l'influence de leurs successions sur la génération du plus grand nombre, cela ne peut porter atteinte à la gloire qui lui appartient pour avoir posé les bases de toute bonne théorie de l'harmonie. Dès 1722, époque où il publia son traité de cette science, celle-ci cessa d'être une simple méthode d'accompagnement instrumental, pour prendre rang parmi les connaissances philosophiques et rationnelles. A Rameau commence donc la seconde époque de la théorie réelle de l'harmonie.

Plus tard (en 1773), Kirnberger, célèbre musicien allemand, fit faire un pas important à cette théorie lorsqu'il découvrit le mécanisme de la prolongation d'une ou de plusieurs notes d'un accord sur un accord suivant, et trouva conséquemment la véritable origine d'une multitude d'accords dissonans qui, par cette heureuse découverte, ne se trouvaient être que des modifications d'accords naturels. Certains accords plus compliqués que d'autres dans leurs élémens, échappèrent aux investigations de Kirnberger, mais il n'en eut pas moins le mérite d'avoir trouvé l'incontestable origine de ceux qui sont le simple produit du retard des intervalles naturels.

Environ trente ans après la publication du livre où Kirnberger avait exposé ses découvertes, Catel, qui n'avait point eu connaissance de cette nouvelle théorie, en présenta une analogue, quant à la prolongation des intervalles qui modifie les accords consonnans et dissonans, et découvrit la loi d'un autre genre de modifications dans le système uniforme des altérations passagères des intervalles naturels des accords, ce qui lui fit donner une explication simple et rationelle de beaucoup d'accords nouveaux introduits dans la musique par le génie de Haydn, de Mozart, de Chérubini. Catel aperçut aussi l'emploi de la substitution des accords de neuvième majeure et mineure, de la dominante, de la septième mineure diminuée de la note sensible et de leurs dérivés à la septième de la dominante; mais il n'en saisit nettement ni la loi ni le mécanisme. De là vient que son *Traité d'Harmonie*, publié en 1802, ne fournit pas d'explications satisfaisantes de certaines harmonies qui avaient échappé aussi aux investigations de Rameau et de Kirnberger.

Les choses restèrent en cet état jusqu'en 1821, où se publia une *Méthode abrégée d'harmonie et d'accompagnement*, dont le texte et les exemples sont renfermés en vingt-cinq pages. Dans ce court espace, tout le système de la science harmonique, si heureusement fondé et perfectionné par Rameau, Kirnberger et Catel, fut enfin complété en toutes ses parties par la découverte de la loi de substitution, et par celle de la combinaison des trois modes de

modification des accords naturels qui sont, la prolongation, l'altération et la substitution des intervalles. Pour la première fois, on avait pu rendre raison, au moyen de ces lois, d'une multitude d'harmonies étranges produites par la musique moderne. L'évidence, rendue sensible par l'analogie et l'identité, est le caractère de la science portée à ce degré de perfection. Voici, en peu de mots, l'exposé de cette théorie rationnelle.

1° Il y a deux accords fondamentaux qu'on peut appeler *naturels*, parce qu'ils existent préalablement à toute autre combinaison de sons, ou modification de ces combinaisons; ce sont : *l'accord consonnant* ou *accord parfait*, et *l'accord dissonant* ou *accord de septième de dominante.*

2° Autant il y a de notes dans la composition de ces accords, autant il y a de manières de les grouper. Le renversement des intervalles dans les différens groupes produit des accords d'aspect particulier, dont les noms indiquent les intervalles les plus remarquables de leur formation.

3° Toute mélodie se peut accompagner par les seuls accords naturels; les modifications qu'on y introduit en rendent les effets plus piquans, mais n'en changent pas la marche absolue, et l'identité de ces modifications avec les accords naturels et primitifs, se démontre par l'analogie de l'emploi.

4° Toute modification d'un accord naturel produit un *accord artificiel.*

5° Les modifications des accords naturels sont de trois sortes : la première est la substitution d'une note à une autre dans l'accord dissonant et dans ses dérivés; la seconde, l'altération momentanée d'une ou de plusieurs notes des accords consonnans ou dissonans; la troisième modification est la prolongation d'une note d'un accord sur l'accord suivant.

La substitution et l'altération modifient les accords en eux-mêmes; la prolongation les modifie par succession.

6° La substitution donne naissance aux accords de neuvième majeure et mineure de la dominante, aux accords de septième sensible et de septième diminuée, et aux modifications analogues dans les groupes dérivés.

La note substituée dans tous ces accords est le sixième degré de la gamme, qui prend la place de la dominante. Le mécanisme de la substitution ne change rien à la destination ni à la succession des accords naturels.

7° L'altération des notes des accords naturels par des dièses ou des bémols accidentels, donne lieu aux harmonies les plus piquantes de la musique moderne. Elle crée des rapports entre plusieurs tons étrangers, et donne naissance à l'enharmonie.

8° La prolongation d'une ou de plusieurs notes d'un accord sur un autre, donne lieu aux dissonances artificielles.

Toute note descendant d'un degré sur un accord suivant, peut être prolongée.

La prolongation peut modifier tous les intervalles de l'accord consonnant et de ses dérivés; dans l'accord dissonant et dans ses dérivés, elle ne fait que retarder la note sensible par la prolongation de la tonique.

9° Les divers genres de modifications des accords peuvent être réunis; leur réunion produit des accords d'un aspect nouveau. Ainsi, la substitution étant réunie à la prolongation, donne naissance à l'accord de septième mineure du second degré et à ses dérivés. La substitution, l'altération et la prolongation étant réunies, engendrent une multitude d'harmonies nouvelles et piquantes.

L'identité de ces harmonies avec les accords naturels dont elles sont des modifications, se démontre par l'analogie de la marche absolue de la résolution.

10° Comme corollaires de cette théorie si simple et si conforme à tous les procédés de la pratique, on trouve l'énoncé des faits suivans :

1° Dans l'accord dissonant naturel et dans ses dérivés, la dissonance est toujours le quatrième degré, et cette dissonance est appelée à descendre dans sa résolution, par une relation intime de notre organisation sensible avec la constitution de la tonalité.

2° Lorsque la septième note de la gamme est mise en relation directe avec la quatrième, elle prend le caractère absolu d'un son appelé à monter, qu'on désigne sous le nom de *note sensible.* S'il y a une modulation au moment de la résolution de l'accord, cette note perd son caractère de sensibilité, et peut descendre sans blesser l'oreille.

3° Toute succession descendante attirée par une modification descendante, doit descendre par le fait, et prend, à cause de cela, le caractère d'une dissonance; toute altération ascendante prend le carac-

tère d'une note sensible accidentelle, et ne peut se résoudre qu'en montant.

4° Lorsqu'une altération ascendante est prolongée sur un accord suivant, la prolongation, bien que dissonante, doit se résoudre en montant, parce que le caractère est absorbé par celui de la note sensible accidentelle.

Telle est, monsieur, la lumineuse théorie qui est le résultat des travaux d'un petit nombre d'harmonistes, mais qui n'est l'invention de personne, car elle n'est que l'exposé et le résumé des faits de la pratique de l'art, et le produit nécessaire de la nature même de la tonalité moderne.

A côté de cette théorie si simple et si belle, se trouvent des théories inventées, plus ou moins ingénieuses qui, n'étant appuyées que sur des considérations étrangères à la pratique de l'art, ne sont d'aucune utilité, et ne constituent point une science véritable. Tels sont les systèmes d'harmonie de Rameau, en ce qui concerne la résonnance harmonique du corps sonore, pris comme base de la théorie des accords; le système de Tartini, fondé sur la résonnance du troisième son; les systèmes d'harmonie physico-acoustiques de M. Baillère, de Jamard, de Vandermonde, de Derode et de M. Bleiu. Tels sont les systèmes établis sur des considérations d'arrangement symétrique des intervalles des accords, tels que ceux de l'abbé Roussier, de Keller, de Sabbatini, de l'abbé Vogler, de Lauglé, de Kollmann, de Schieht, de Logier et de Reicha. Enfin, à côté de tous ces systèmes, sont quelques centaines d'ouvrages qui se rapprochant plus ou moins de l'un ou de l'autre, n'ont pour objet que d'enseigner d'une manière plus ou moins élémentaire et presque toujours empyrique la pratique de l'art plutôt que les principes de la science. A la tête de ces livres, on peut placer les manuels d'harmonie de Marpurg, de Kock, la méthode pratique d'Albrechtberger, et celles d'Asioli et de Selvaggi. Mais, encore une fois, rien de tout cela n'offre le véritable système de l'harmonie tel que je viens de l'exposer.

Que devient donc, à côté de cette énumération de systèmes si différens entre eux, l'assertion de M. Busset exprimée en ces mots : « Tous ces ouvrages sont » calqués les uns sur les autres, c'est-à-dire que » l'idée première est la même. On a fait une classi- » fication d'accords à laquelle on se garde bien de » toucher. C'est un cercle de bronze, ou qu'on n'a » pu briser, ou dont personne n'ose sortir! »

« Le résultat de tant d'efforts réunis, ne vien- » drait-il pas nous révéler que ce n'est pas dans ce » cercle que se trouve la vérité?... »

D'abord, il est fort inexact de dire qu'on a fait une classification d'accords dont on n'a pas osé sortir et dont on s'est fait un cercle de bronze qu'on n'a pu franchir; car on a fait cent classifications différentes basées sur des considérations diverses.

Ensuite, que doit-on penser d'un homme qui a la prétention de faire un livre nouveau sur l'harmonie, et qui demande si la vérité ne serait pas en dehors du cercle d'une classification d'accords? Cet homme, évidemment, ne comprend pas que l'harmonie est une science synoptique qui n'a d'existence que par une classification d'accords. Il en fait l'art d'écrire qui ne peut se trouver que dans le contrepoint, c'est-à-dire, dans la méthode pour combiner les sons deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, etc., dans toutes les conditions possibles d'agrégation! Et c'est quand on est capable de tomber dans de telles erreurs qu'on s'élève en critique audacieux de la science et de ceux qui l'ont faite!

Ecoutez encore M. Busset s'écrier : « Ces signes, » ces systèmes différens sont autant de lois arbi- » traires qu'on a imposées à la nature, au lieu de » la loi simple dont j'ai parlé plus haut; ce sont » autant d'entraves pour le vulgaire; mais ainsi » qu'on l'a dit, je crois, *la nature fait les lois et* » *n'en reçoit pas, et le génie brise les entraves et* » *fait les règles!* »

M. Busset ne sait de quoi il parle. Il n'y a point de règles arbitraires dans l'harmonie; il n'y a que des énoncés de faits révélés par le sentiment et par l'expérience, et coordonnés en un système scientifique. Plaçons-nous dans la situation où se trouvèrent les premiers harmonistes théoriciens, et voyons leur travail s'étendre sous la main de leurs successeurs, à mesure que les harmonistes pratiques développent et modifient l'art. Ce moyen est le meilleur pour nous convaincre que les uns n'ont fait que recueillir et classer ce que l'instinct des autres leur faisait hasarder.

S'il y avait eu des traités d'harmonie antérieurement à 1590, c'est-à-dire, lorsque les compositeurs

ne faisant usage que de la tonalité du plain-chant, n'employaient que l'harmonie de l'accord consonnant, de ses dérivés, et des modifications de retardement introduites dans ces accords, il est évident que les auteurs de ces traités n'auraient enseigné que ce qui concerne ces harmonies, n'en connaissant point d'autres, et n'en présumant pas la possibilité, puisque ce sont les seules auxquelles puisse donner naissance la tonalité du plain-chant, car cette tonalité exclut toute idée de modulation, et constitue, à cause de cela, le *genre unitonique*.

Après que Monteverde eut été conduit par son génie à créer l'harmonie de l'accord dissonant naturel avec ses modifications de substitution, l'art fut changé, une nouvelle tonalité fut établie, la science eut donc à résumer ses faits harmoniques qui étaient les résultats de ces innovations. Les règles qui furent alors posées ne fermaient pas la voie à d'autres nouvautés, mais elles disaient ce qui était conséquent à l'état de l'art de cette époque. Bien qu'elles fissent le cercle beaucoup plus étroit qu'il ne l'est aujourd'hui, elles n'étaient point arbitraires. La découverte de Monteverde avait rendu possibles et même nécessaires les modulations; la science de l'harmonie de ce temps était donc basée sur l'ordre *transitonique*. Long-temps l'art et la science restèrent en cet état.

Vers la fin du dix-septième siècle, Alexandre Scarlatti et quelques autres musiciens distingués, introduisirent dans l'harmonie des alternations des notes naturelles des accords; mais c'est surtout entre les mains de Mozart et depuis lors, de Rossini, de Beethoven et de Weber, que ce genre de modification des accords naturels a pris de l'importance. Les altérations devenues collectives mirent en rapport des tons primitivement étrangers l'une à l'autre, et l'enharmonie devint usuelle dans la musique. Dès-lors, la science eut à rendre compte d'un nouvel ordre de choses que j'ai désigné sous le nom d'*ordre pluritonique*. Elle formula les faits et les ramena aux lois générales qui régissent ce système harmonique. Il n'y a encore là rien d'arbitraire; dans les règles de ce système, tout est conforme à la nature des choses.

Remarquez, Monsieur, que jusque-là, la science a toujours résumé ce que l'art avait fait; mais en examinant la marche que cet art avait suivi depuis l'harmonie de l'ordre unitonique, je vis que par degrés, toutes les innovations avaient eu pour objet de mettre le plus grand nombre possible de tons et de modes en rapport, et je me demandai s'il n'y avait pas un dernier terme où toutes les modifications des accords naturels seraient employées à opérer la fusion de tous les tons et de toutes les gammes. Mon problème se réduisait à cet énoncé : trouver des formules pour qu'une note quelconque puisse faire sans tons les tons majeurs et mineurs. Je fus assez heureux pour arriver à la solution de ce problème singulier, et je frappai d'étonnement un auditoire composé de musiciens distingués qui assistaient, en 1832, au cours de philosophie et d'histoire de la musique que j'avais ouvert, lorsque je fis entendre quelques-unes des harmonies et des successions d'harmonie que j'avais trouvées *à priori* pour la solution de ce problème. Ces harmonies inconnues et non encore pratiquées sont au nombre de cent soixante-seize. Elles appartiennent à la musique future, et composent cet ordre absolu d'harmonies et de tonalité que j'appelle *ordre omnitonique*. Certes, l'art sera en cet état à son dernier période d'avancement; cependant j'ai pu en formuler les règles par anticipation, parce que tous les faits me sont connus d'avance par l'analyse. Ces règles ne sont pas plus arbitraires que les autres; elles sont aussi le résumé de l'art, tel qu'il sera dans un temps donné.

Je finirai cette lettre en faisant remarquer une autre erreur de M. Busset, non moins singulière que les autres. Selon lui, le nombre des harmonistes est fort borné en comparaison de celui des individus qui sont heureusement organisés pour l'harmonie, et il attribue cette anomalie aux difficultés dont la science est hérissée. Des faits répondront péremptoirement à cette fausse assertion. Depuis quarante ans, plus de quinze cents personnes ont appris l'harmonie au Conservatoire, et dans ce nombre environ deux cents sont connues assez habiles pour pouvoir enseigner eux-mêmes cette science, et ils ont formé dans le monde beaucoup d'élèves capables d'écrire et d'accompagner. Depuis seize ans, MM. Daussoigne, Halevy et Riffaut ont été chargés d'enseigner l'harmonie et l'accompagnement, et tous se sont distingués par leur facilité à apprendre cette science. Enfin, dans l'espace d'un mois, j'ai pu faire comprendre à fond tout le système de l'harmonie à vingt-deux élèves du Conservatoire de Bruxelles,

et les conduire avec rapidité à l'étude plus sérieuse du contre-point.

Vos lecteurs pourront juger, par tout ce que je viens de dire, du peu de valeur de toutes les déclamations de M. Busset contre la science actuelle de l'harmonie; science qui, je le répète, est maintenant arrivée à sa perfection.

Agréez l'assurance de ma parfaite considération.

FÉTIS.

CHRONIQUE MUSICALE.

NOTRE DAME DE PARIS.

On poursuit activement à l'Opéra les répétitions de Notre-Dame de Paris, et déjà bien des préventions qui existaient contre cet ouvrage se sont dissipées. Il est probable que l'épreuve de l'orchestre sera plus favorable encore à cette musique, où l'on remarque surtout l'énergie, la richesse du coloris, le sentiment dramatique, et toutes les qualités que l'exécution au piano laisse le plus difficilement apercevoir. C'est une chose étrange que l'animosité montrée par certaines gens, contre une partition dont ils ne connaissent pas la première note. On dirait qu'il est absolument impossible que l'œuvre nouvelle contienne rien de gracieux, rien d'intelligible, rien de tolérable; et que ce doit être de toute nécessité *une œuvre sans nom*. Qui donc a pu donner naissance à cette opinion au moins prématurée?... Les premiers ouvrages de Mlle Bertin, dit-on. Pour ceux-là je ne les défendrai pas, ils me sont complètement inconnus, je n'étais pas en France quand ils ont été représentés. Mais en les supposant même aussi dépourvus de mérite que le prétendent les détracteurs de Notre-Dame de Paris, serait-il juste et logique d'en induire que tous ceux qui leur succèderont doivent leur ressembler? Vous n'admettez donc pas la possibilité du progrès; ou si vous l'admettez en thèse générale, vous la niez pour Mlle Bertin. Qu'y aurait-il d'étonnant, je vous prie, à ce qu'une jeune femme qui ne peut fréquenter assidument les théâtres et les concerts, qui ne saurait en conséquence avoir acquis qu'à la longue l'expérience de ces mille détails accessoires en apparence, mais bien réellement importans, cependant, de la science et de l'art du compositeur; qu'y aurait-il d'étonnant, dis-je, que cette jeune personne eût produit d'abord quelques ouvrages où le mérite de la pensée se fût trouvé étouffé sous les défauts de la forme, où le style même non encore formé eût présenté des inégalités choquantes, et que cinq ans plus tard ces défauts et ces incorrections eussent disparu pour faire place à une manière large et savante, à un style dramatique et nerveux? Je ne vois pas trop ce qui pourrait faire rejeter comme improbable une pareille hypothèse. En tout cas, sans établir aucune comparaison entre Notre-Dame de Paris et les premiers essais de Mlle Bertin qui nous sont inconnus, et sans vouloir non plus faire d'avance l'éloge d'une partition qui n'a pas encore été représentée, nous pouvons affirmer en conscience, d'après la connaissance que nous avons de cet ouvrage, que les critiques les plus acerbes et les plus disposés à la sévérité seront probablement fort surpris d'y trouver plus à louer qu'à blâmer, et sentiront plus d'une fois leur front rougir (s'ils ont la moindre impartialité) de s'être laissé entraîner par des préventions injustes au point d'émettre avant l'épreuve une opinion qu'ils devront contredire après.

Malheureusement il est à craindre que nous ne nous méprenions sur le but et la cause de ces hostilités. La question d'art est peut-être la dernière dont on s'occupe; et si l'auteur de Notre-Dame de Paris, au lieu de se nommer Louise Bertin s'appelait Loïsa Puget, il se pourrait que la critique n'eût pour elle que des sourires et de douces paroles. S'il en est ainsi, c'est là un indice de la faiblesse de notre amour de l'art, si toutefois nous avons pour l'art une affection telle quelle. Je ne suis pas fort éloigné de croire que des critiques allemands ou italiens y regarderaient à deux fois avant de se prononcer formellement contre une grande composition musicale, sans l'avoir entendue, par la seule raison que l'auteur appartient à une famille dont les opinions politiques ne sont pas les leurs. Je ne dirai pas comme M. de Talleyrand : *C'est plus qu'un crime, c'est une faute*, mais bien : *c'est plus qu'une injustice, c'est une platitude.* Ce n'est même plus dans nos mœurs, et je ne conçois pas comment on n'a pas senti que *là était aussi le ridicule.*

NOUVELLES.

*** On se rappelle les accidens qui rendirent si effrayante pour le public et pensèrent rendre si funeste pour quelques artistes la première représentation de *Robert-le-Diable*. Au troisième acte, la chute d'un arbre faillit blesser mademoiselle Falcon; au même acte, mademoiselle Taglioni courut un danger semblable dans la tombe sur laquelle elle paraissait couchée; enfin, au dénoûment, après le fameux trio, Nourrit fut entraîné et disparut dans la trappe où s'engloutissait Bertram-Levasseur. La cent cinquante-unième représentation du chef-d'œuvre a offert une espèce de ricochet des accidens qui signalèrent la première. Au cinquième acte, pendant le chœur des moines, un rideau s'est détaché, et plusieurs choristes ont été atteints; un seul, nommé Goyon, l'a été d'une manière grave, mais qui heureusement n'inspire aucune crainte pour ses jours.

*** L'opéra d'*Esmeralda* est promis aux abonnés de l'Académie royale pour le mois de septembre.

*** Un congé de deux mois, à partir du 1er septembre, est accordé à madame Dorus-Gras, qui va le mettre à profit pour faire une tournée dans nos provinces méridionales. Nul doute qu'elle n'obtienne beaucoup de succès au milieu de celle des populations de la France qui fut toujours renommée comme la plus sensible aux charmes d'une jolie voix et d'un chant gracieux et pur.

*** Dérivis fils a reçu un accueil flatteur au théâtre du Hâvre, où il est allé en représentations.

*** Lafont a un congé de deux mois, qu'il consacre à faire jouir les dilettanti de Lille, Nancy et Strasbourg des progrès remarquables de son talent et de son jeu.

*** Le zèle soutenu de Massol, et le talent qu'il a récemment déployé dans les *Huguenots*, ont obtenu leur récompense: le directeur de l'Opéra vient de lui accorder une augmentation d'appointemens.

*** Il est question de prolonger le privilége de l'Opéra entre les mains du directeur actuel. Nous ne craignons pas d'être démentis en affirmant que c'est le vœu général des artistes.

*** Le talent de mesdemoiselles Elssler doit inaugurer la réouverture du grand théâtre de Bordeaux, sous la gestion de M. Solomé. Le succès, qui ne peut manquer de les accompagner dans cette excursion, sera d'un heureux présage pour la direction nouvelle.

*** Après avoir donné leurs représentations à Bordeaux, mesdemoiselles Elssler iront lever à Marseille un second tribut d'or et d'applaudissemens.

*** M. Halévy achève avec ardeur la musique d'un opéra comique en un acte de MM. Scribe et Paul Duport, afin de se consacrer exclusivement à la composition d'un grand opéra en cinq actes, qui lui est demandé par la direction de l'Académie royale de musique. On voit que cet académicien-là ne s'endort point dans son fauteuil.

*** L'Opéra-Comique vient d'adjoindre à Génot un second régisseur, M. Paillanti, acteur de province.

*** La partition que M. Onslow a écrite pour l'Opéra-Comique, est remise à la direction qui doit s'en occuper prochainement.

*** *L'Éclair*, après avoir sillonné toute la France, étend plus loin encore son brillant succès. Cette délicieuse partition a été choisie pour la représentation solennelle donnée au théâtre de Berlin, le 3 août, en l'honneur de la fête du roi de Prusse. Elle a trouvé chez les Allemands, si sensibles à la belle musique, un accueil digne d'elle. La capitale de la Prusse est enthousiasmée des beautés originales qui étincellent dans cet ouvrage, où le compositeur s'était créé tant de difficultés à vaincre en renonçant aux voix de basses, et surtout aux chœurs. Les feuilles du pays ne tarissent pas en éloges sur ce véritable tour de force.

*** Bertini vient de partir pour le midi de la France.

*** Voici un fait des plus singuliers et des plus vrais à la fois. *Robert-le-Diable* vient d'être joué *sur une barque*, à Gruissan, petit port de mer à trois lieues de Narbonne, par des comédiens nomades. L'orchestre était composé *d'un tambour et d'un flageolet*. Les spectateurs occupaient le rivage, tant assis que debout et groupés de manière à former un auditoire extrêmement pittoresque. Ce fait est exact, nous le tenons d'un témoin oculaire. Quant au succès qu'a dû obtenir le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, ainsi représenté et accompagné de la sorte, on comprend que c'est chose impossible à décrire. Il a cependant été réel et complet, comme partout.

*** Une cérémonie imposante qui vient d'avoir lieu à Rouen au couvent de la Miséricorde, à l'occasion de la distribution des prix qui s'est faite le 18 de ce mois dans cet établissement, témoigne des progrès que fait l'enseignement du chant en France. Plus de cinquante jeunes filles ont exécuté huit chœurs sous la direction de M. Formica, leur professeur, avec un ensemble et une perfection qui ont valu au professeur des éloges d'autant mieux mérités, qu'il y a à peine quatre mois que cet habile maître enseigne le chant dans cet établissement, d'après la méthode de M. François Joseph Stœpel.

*** M. de Bériot et sa femme (madame Malibran) ont demandé 2,640 liv. sterl. (66,000 fr.) pour prêter l'attrait de leurs talens aux fêtes de Norwich, Manchester, Worcester et Liverpool. Les offres qu'on leur a faites ne s'étant élevées qu'à 1,600 liv. sterl. (40,000 fr.), ils ont refusé, pour aller prendre à Milan possession d'engagemens plus avantageux.

*** Carey et mademoiselle Ropiquet retournent à Amsterdam, où ils font les *beaux jours* ou plutôt les *belles soirées* de la danse.

*** A l'expiration de son engagement de Londres, la diva Grisi doit venir, avec son mari, habiter le domaine de Vaucresson qu'elle vient d'acquérir. Son oncle, le colonel Rogani, l'avait devancée de quelques jours. Arrivé à Calais, il a été forcé par la police de se rembarquer sur-le-champ. C'est à titre de réfugié romain qu'il est, dit-on, expulsé de France. Voilà mademoiselle Grisi bien récompensée de ce beau zèle pour la religion catholique qui l'avait portée à offrir de riches présens à l'église voisine de son nouveau domaine. Pour nous, qui n'avons point liberté de parler politique, nous devons nous borner à annoncer un tel fait, non sans regrets, mais sans commentaires.

*** Une souscription est ouverte à Salzbourg, patrie du plus grand génie de l'Allemagne, de l'auteur de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro*, pour l'érection d'un monument à la gloire de ce roi des compositeurs. Ce sera à la fois une dette payée à Mozart, et une consolation offerte à sa veuve qui existe encore.

*** Voici une nouvelle preuve du haut prix des belles voix en France, surtout des voix de femmes, et de l'empressement avec lequel les théâtres se les disputent. Un directeur, M. Fédé, l'impresario du théâtre de Gand, dans un prospectus adressé à ses abonnés, pour réclamer leur indulgence, déclare qu'il s'est adressé à dix premières chanteuses, et que malgré des *offres énormes* il a essuyé dix refus.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

FRÉDÉRIC BERR. Méthode complète de clarinette adoptée dans l'enseignement du Conservatoire	36	»
— Méthode complète de basson	18	»
F. BERR et DIEPPO. Méthode complète de trombonne	12	»
F. BERR et CAUSSINUS. Méthode complète d'ophycléide	15	»
DURIEZ. Méthode complète de contrebasse	12	»
CHEVILLARD. Méthode complète de violoncelle	18	»
A. LECARPENTIER. Méthode de piano pour les enfans	9	»
H. BERTINI. Op. 141. Son Nom, caprice sur une romance de mademoiselle Loïsa Puget	6	»
MADEMOISELLE LOISA PUGET. Ma Chevrette, Perrette, le Tour de France, chaque	2	»
F. MASINI. Le Vieux Pêcheur, la Voix d'Ange, chaque	2	»

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro la dernière pensée de Weber, variée pour le piano par P. E. Hunten. Op. 54.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 36.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG	
	fr.	Fr. c.	Fr.	c.
3 m.	8	9 »	10	»
6 m.	15	17 »	19	»
1 an	30	34 »	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 SEPTEMBRE 1836.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres (la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Divagations musicales de Samuel Bach. Sébastien Floghel; par le libraire Samuel Bach. — Administration de l'Opéra. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

DIVAGATIONS MUSICALES DE SAMUEL BACH.

SÉBASTIEN FLOGHEL.

ESSAI SUR LA MUSIQUE CABALISTIQUE.

> Nasias se mit alors à chanter les sept planètes et la musique céleste des sphères, et entremêla son chant de variations fort habiles.
>
> (HOFFMANN. *Les maîtres chanteurs*)

Il y a dans Paris une région curieuse et peu connue. Si cet homme d'esprit et de philosophie que j'admire, Lesage, pouvait revenir d'où l'on ne revient plus, en compagnie de son diable boîteux, et rôder une nuit encore sur des cheminées et des ardoises, je lui indiquerais les cheminées et les ardoises de cette région là. Que de choses il y verrait, bon Dieu! Ce ne serait plus comme de son temps, le drame vulgaire de la vie réelle des maris trompés, des amans trompés, des amantes trompées, des épouses trompées, cette grande mascarade de toutes les heures humaines; il y verrait des gens que ces choses ne touchent guère; qui ne savent guère ce qu'il peut y avoir sous ces mots, amour et mariage; qui ne sont pas acteurs dans nos comédies et nos tragédies; qui ne sont pas spectateurs non plus; mais qui se font un théâtre et des marionnettes dans leur pensée et regardent ces marionnettes et ce théâtre tout le jour; des gens qui mangent leur soupe sans en voir les yeux et portent leur habit sans en brosser les taches; mais qui rêvent en mangeant, et se promènent en rêvant des merveilles sans nombre dont Lesage et son diable pourraient faire butin.

Cette région est semblable aux villes de Plutarque. Elle a des limites et des noms symboliques, et les lignes de pierres tracent un sens mystérieux. Retirée comme un transfuge à l'extrémité méridionale de la ville, elle a pour frontière au nord, la rue des *Aveugles*; à l'ouest, la rue *Cherche-Midi*; à l'est la rue d'*Enfer*, et au sud le mont *Parnasse*. Toute sa population se remue du nord au midi entre deux monumens les *Incurables* et l'*Observatoire*, et son paradis se nomme *Luxembourg*.

Je vais souvent le soir avec ma canne, promener mes méditations de vieillard dans cette curieuse région. De tous les carrés de terre où l'on a laissé des

troncs d'arbres et de l'herbe dans la ville de Paris, depuis la place Royale jusqu'au boulevard Neuf, je n'aime rien tant que le jardin du Luxembourg. On y respire un air que l'on croirait venir des champs, et l'on y peut voir à côté des allées droites et des gazons alignés, un petit coin bénit de pelouse et de choux qui sent le fumier et les vaches à ravir.

C'est là, dans ce petit coin, appelé la Pépinière, que je mène de préférence ma promenade du soir. Je longe le petit mur qui domine la vigne et la terre noire, fumante, odorante, que bêche le jardinier; je m'assieds sur le petit mur et je tourne ma tête, vers l'herbe verte, où parfois une chèvre et des vaches pâturent de compagnie. Alors s'il vient à se lever une brise du midi, mon suprême bonheur est là, de respirer ces senteurs rustiques de terre et de foin, regardant le ciel dont la page est ouverte devant mes yeux toute grande, et écoutant les bruits qui passent dans le soir, les pas, les cris, les causeries, les cloches et souvent l'harmonie d'une musique militaire bien loin.

D'autres fois encore, si j'ai par aventure le pas délibéré, la lèvre souriante et le chapeau sur l'oreille, comme cela m'arrive dans les grandes circonstances; par exemple, si j'ai bien digéré mon dîner, si mon kirsch était doux et mon café bien fort, je me livre à mon humeur bavarde et sociable; je gronde les petits garçons qui battent leur petite sœur, ou j'aborde discrètement un des naturels du pays, et touchant avec adresse les notes de sa rêverie favorite, j'essaie de me procurer, autant qu'un homme peut le faire, cette auscultation des mondes intimes que ton magnifique diable, ô Lesage, te rendait si facile avec son beau talent.

Et si la rêverie de mon talent est bien bizarre, bien sauvage, bien *transcendantale*, comme disent les Allemands, je souris dans le plus profond de mon esprit, et je me réjouis doucement de l'*aria buffa* intellectuelle. Je suis comme tout bon bourgeois de Paris, qui aime à se récréer de la vue ou de la parole d'un personnage excentrique, Arlequin ou Corinne, n'importe, sans pour cela changer rien à ses goûts ni à ses habitudes d'hier et de ce matin.

J'ai mille contemplations de fantaisies étranges, comme les ombres chinoises du docteur Séraphin. Celui-ci me fait errer dans son Eldorado où le travail est une joie, et le plaisir une vertu; celui-là dans sa république où les hommes vivent cent ans, et volent au travers du ciel comme des corbeaux. Un autre me transporte dans sa science de prédilection et me fait passer en revue ses pierres et ses coquilles; celui-là ses chenilles vertes et ses papillons blancs. Il s'en trouve qui me raconte l'histoire anti-diluvienne et me glace d'épouvante avec son drame de cataclysmes et de mammouths. Celui que j'aime le mieux est Sébastien Floghel.

Sébastien Floghel a quarante ans, on lui donnerait mon âge. Sa figure maigre, longue et presque transparente, est calme et verdâtre à l'ombre de son nez, qui s'élève en promontoire dans le beau milieu de ce lac clair de lune. Ses petits yeux gris, toujours errans, ne regardent jamais en face. Il marche à grands pas, tout droit devant lui, et parle haut et vite: c'est un savant.

Il y a plus, c'est un sorcier. Il aurait été brûlé vif il y a deux cents ans. Il croit à la kabbale, au grand œuvre, à Cardan et à Raymond Lulle. Il parle de magie, de magie blanche, de magie noire, toutes ces choses qui sont une poésie pour nous, qui étaient une foi pour nos grands-pères d'Orient et d'Occident, depuis le roi Salomon jusqu'au chanoine de Liége, Mathieu Laensberg. Il a un grand respect pour mon bon et laborieux ami Ferdinand Denis (1), qui est son voisin; mais il lui reproche vivement d'avoir été l'historien sceptique d'une science dont il aurait dû se faire l'apôtre.

Tel est mon cabaliste Sébastien Floghel.

L'autre soir il m'a mené dans sa maison. Il habite je ne sais quelle rue de ce quartier symbolique; une rue bien large et où il y a de l'air, car on y voit plus de murailles que de maisons. L'herbe y pousserait assurément si elle n'était pavée, tant il est rare d'y entendre une voiture rouler. Nous passâmes le seuil d'une porte peinte en vert et nous entrâmes dans une longue allée sablée de sable jaune, avec des berceaux de vigne qui se courbaient sur nos têtes, et des buissons de roses à nos côtés.

Après avoir traversé cette atmosphère parfumée, je vis s'élever devant moi une sorte de pavillon carré, coiffé d'une tonnelle verte: C'est là que je loge, me dit Sébastien Floghel.

Nous montâmes un escalier de bois, et au troi-

(1) Auteur du Traité des sciences occultes et de Luz de Souza.

sième étage, une femme vint nous ouvrir. Sébastien me dit : C'est ma mère.

On reconnaissait le soin maternel dans l'arrangement de tout le petit ménage. Les livres et les sphères de Sébastien étaient bien à leur place, et le désordre de ses papiers sur sa grande table était seul respecté. Il y avait dans la chambre un piano, et une porte vitrée s'ouvrait sur la terrasse ombragée de chèvre feuille, de citronnier en caisse et de la tonnelle que j'avais vue d'en bas.

— Ah! ah! fis-je en m'étendant sur un canapé, car les trois étages m'avaient épuisé, vous savez la musique, M. Floghel?

— Mais oui, dit-il, un peu.

— Comment, m'écriai-je, un philosophe!....

— Et Pythagore, répondit-il, et Platon, et Socrate?..

— Un astrologue, un kabbaliste?

— Vous oubliez Képler et Robert Flud.

— C'est vrai, dis-je, c'est vrai.

Sébastien ouvrit le piano et se mit à préluder sur les touches avec un certain talent, et comme je suis connaisseur, car j'ai entendu, comme vous savez, il y a dix ans, le grand pianiste Brand-Sach, et cette année, Listz, plus admirable encore. — Ce n'est en vérité pas mal, lui dis-je, en secouant la tête doctoralement.

— Ah! fit-il en soupirant, si vous entendiez la lune et les planètes chanter, ce serait bien autre chose.

— Comment cela, m'écriai-je, les planètes chanter? la lune chanter?

— Eh! oui, dit Sébastien, Jupiter et Saturne font la basse; Mars, la taille. La terre chante la haute-contre et Mercure le dessus.

— Cela doit être un beau chœur, répondis-je, en souriant, mais malheureusement, comme dit le poëte :

Nulle oreille n'entend sur la mer infinie
De leurs vagues d'éther l'orageuse harmonie;
Le souffle de leur vol ne vient pas jusqu'à nous (1).

— M. Bach, dit Floghel, la musique est la reine des fées et des magiciennes. N'est-ce pas elle qui fait passer du monde des idées dans le domaine des sens, l'essence mystérieuse de la création — l'harmonie? L'univers dans sa réalité métaphysique, n'est autre chose qu'une série de rapports; la musique en est la transfiguration. Grace à son prestige, ce qui était une proportion mathématique devient un accord harmonieux; et ce qui n'avait d'existence saisissable que pour la pensée, se laisse toucher et manier comme un être matériel. Chaque chose se révèle par un son dans l'espace, et l'homme est posé là pour recueillir tous ces sons, et en résumer le sens complet par le concert des voix et des instrumens. Le grand-maître de l'homme est l'univers, et avant que la lyre d'Orphée n'attire les arbres et les sauvages, ce sont les brises et les oiseaux qui charment et instruisent l'oreille humaine.

— Vous me rappelez les vers de Lucrèce, dis-je à Sébastien :

Les hommes imitèrent le gazouillement des oiseaux
Bien avant de pouvoir chanter la belle poésie,
Et Zéphirus sifflant dans les blés
Leur apprit à souffler dans les tuyaux de ciguë (1).

— Athénée, continua Floghel, rapporte, d'après Camarius Ponticus, une vieille tradition qui fait de la musique des hommes une imitation du chant des oiseaux. Une chose certaine, c'est que l'on trouve dans le Nord une espèce de rossignol dont la voix parcourt notre échelle musicale dans une certaine étendue. Ce chant fort curieux a été noté par un voyageur dont j'oublie le nom, mais je pourrai un de ces jours vous le mettre sous les yeux. Vous savez qu'en anglais *bird* veut dire oiseau et *bard* musicien. La langue a consacré le rapport qui existait dans la nature. Ce n'est pas que nous ne puissions avoir d'autre maître encore. Il y a un animal qui vit seul, tapi dans le creux d'un arbre. On le nomme Une au ou paresseux. Son cri : ha, ha, ha, ha, ha, ha, fait entendre exactement ces six notes : ut, ré, mi, fa, sol, la; voilà presque notre gamme, n'est-ce pas surprenant?

En vérité, dis-je en rajustant ma perruque, je trouve assez grandiose ce système qui fait de notre musique l'expression sensible de l'harmonie de l'univers. Cela est noble, cela est sublime; et il n'y a pas de joueur de guimbarde qui ne doive lever la tête bien haut. Pourtant je voudrais savoir si, quand je fredonne mes airs favoris : *au clair de la lune*, ou *j'ai du bon tabac*, en battant la mesure avec ma

(1) Lamartine, Jocelyn.

(1) At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, ne.

(*Lucretius Carus. de naturâ rerum.* L. V.)

tête, et en pinçant avec le doigt les cordes de mon violon, je résume bien complétement les accords de la terre et du ciel, des étoiles et de cette lune, où le télescope d'Herschel montre de si belles choses, des hommes ailés, des femmes ailées qui nous regardent peut-être aussi de là-bas.

Sébastien me jeta un de ces regards effarés, que l'on remarque dans les chats, quand ils reviennent avec précaution vers l'objet qui les a effrayés, et dans les savans, quand ils doutent si le profane qui leur parle ne se moque pas d'eux et de leur science un peu.

Mais mon intention n'était pas d'effaroucher le visionnaire, et je donnai à mon visage une telle expression de bonhomie, qu'après un court examen, Floghel fut apparemment satisfait de son catéchumène, car il fit sortir de son piano une éclatante gamme d'*ut*, en froissant les touches d'un bout à l'autre du clavier avec un seul doigt; puis levant le front d'un air rêveur et appuyant son bras sur le dossier de sa chaise :

— Hélas! fit-il, avec un long soupir, nous avons perdu la tradition de cette musique antique, divine et primitive, que l'auteur des mondes nous avait révélée par ces mondes mêmes; cette musique dont Pythagore disait que Dieu battait lui-même la mesure sur la voûte du ciel. Au lieu de cet hymne *cosmogonique*, qui ravissait nos ames dans la contemplation de l'idée suprême, il nous est resté une mélodie sensuelle et frivole qui tombe de nos lèvres, ou glisse sur les cordes de nos instrumens, sans produire sur l'esprit et sur la matière, les effets merveilleux des anciens jours. C'est que les musiciens ont oublié que leur art était le langage de l'univers. Ils se sont bornés à savoir les rapports et les consonnances qui dérivent de la nature des sons et ils ont négligé les consonnances et les rapports qui harmonisent toutes les parties de la création.

La musique est une parole; ils auraient dû creuser jusqu'à l'idée. Autrefois les musiciens étaient des philosophes. C'étaient Orphée, Pythagore, Socrate, Platon. Ils connaissaient l'immense mission de la musique; et comme leur intelligence pénétrait le mystère des choses de la terre et du ciel, ils savaient quelles cordes du monde spirituel vibraient à chacun de ses accords. Pythagore disait que l'ame, Dieu et le monde, n'étaient qu'une harmonie. C'est dans la contemplation de cette magnifique unité, qu'il puisait sa science des effets musicaux. Il voyait identité parfaite entre les vibrations sonores des cordes de la lyre, et les palpitations sourdes des fibres du cœur. L'antiquité tout entière était initiée à cette vérité. Le même mot Ilêtos signifiait en langue grecque mœurs et mélodie. Nomos voulait dire loi et chant tout à la fois.

La conscience de cette analogie était si forte, que Platon dans sa *République*, établit la plus complète concordance entre les changemens dans les lois de la musique et les changemens dans les lois de l'état. Ajouter une corde à la lyre, trouver un ton nouveau, introduire une modulation nouvelle, ce sont des révolutions dans l'art qui touchent de près à des révolutions dans la société. Il y a des cantiques sacrés comme des doctrines sacrées, et en chanter d'autres, c'est conspirer. Les Éphores de Sparte, avaient deviné Platon, quand ils chassèrent de leur ville, un musicien qui avait ajouté une corde à la cythare.

Aussi bien Euterpe était une muse puissante alors. Vous avez entendu l'*Orphée* de Gluck?... Vous rappelez-vous les chœurs des divinités infernales?.... quelle rage sombre et terrible!... Les fouets retentissent.... les serpens se roulent et sifflent.... Cerbère aboie.... soudain Orphée touche sa lyre... un chant pur et serein plane sur ce chaos.... et tout s'apaise.... La musique a vaincu les enfers.

La jalouse Junon a placé près d'Io, un gardien inflexible. — Ce gardien a cent yeux; c'est Argus. Mercure le charme avec sa flûte, et le monstre oubliant sa victime, se laisse aller aux caresses du dieu Morpheus.

Toute l'antiquité n'est pleine que des miracles de la musique, l'antiquité juive comme l'antiquité grecque, les livres sacrés comme les livres profanes.

S'il faut la lyre d'Amphion pour construire les murs de Thèbes, une fanfare de trompettes abat les murs de Jéricho.

Si le chant de Timothée soulève et calme tour-à-tour l'ame d'Alexandre-le-Grand, la harpe de David apaise la folie de Saül.

Et le roi d'Argos, Agamemnon, avant de monter en vaisseau, pour aller devant Troie, à qui laisse-t-il le soin de garder la vertu de la reine? à un musicien. Les accords de la musique empêchent les mauvais désirs d'entrer dans le cœur de Clytemnestre, et il faut qu'Égisthe tue le joueur de lyre, pour séduire l'épouse du roi des rois.

Aussi en Grèce comme en Judée, rendait on à la musique des honneurs dignes de sa puissance.

En Grèce, le même mot, *amousos*, signifiait l'ignorance de la musique et la stupidité. Socrate vieux et le front chauve prenait encore des leçons du Cytharède Lampon, et l'on fit un reproche à Thémistocle d'avoir refusé une lyre dans un festin.

En Judée, le roi David, en surplis blanc, danse et chante devant l'arche; et dans ses psaumes il ne se donne pas d'autre titre que celui-ci : *Egregius psaltes in Israël,* le meilleur chantre d'Israël.

Aujourd'hui l'on traite un musicien comme un simple mortel, et si par aventure les rois jouent de la basse ou du violon, ils n'en guérissent pas mieux les écrouelles, hélas!

Le libraire Samuel Bach.

(*La suite au prochain numéro.*)

ADMINISTRATION DE L'OPÉRA.

L'administration de l'Opéra est en butte depuis quelque temps aux attaques les plus violentes de la part de deux journaux. A en juger par le ton d'irritation, pour ne rien dire de plus, de ces diatribes, et par la foule d'assertions matériellement fausses qu'elles contiennent, on pourrait soupçonner que quelques froissemens d'intérêts personnels, quelques rancunes de bourses béantes, les plus implacables de toutes, sont les véritables causes de tout ce bruit. L'accusation de lésinerie adressée à M. Duponchel, ces cris pour la clôture du théâtre, le jour où mademoiselle Taglioni n'a pas pu ou n'a pas *voulu* danser; cette grotesque énumération des morts et des blessés, ce récit des ravages produits dans les rangs des malheureux choristes, décimés, au dire de ces journaux, par la chute du rideau d'avant scène; ces insinuations sur la nécessité d'une nouvelle régénération de l'Opéra par le grand sauveur M. Véron; tout cela n'indique pas une critique bien franche, ni bien impartiale, ni surtout bien désintéressée. Rien n'est plus facile que d'y répondre, et nous le ferons en quelques mots, bien que cela n'en vaille guère la peine. — Pour la nécessité où M. Duponchel s'est vu dernièrement de faire relâche, à cause de l'indisposition de Mlle. Taglioni (on peut entendre par ce mot *indisposition*, que la charmante Sylphide n'*était pas disposée* à danser), c'est là un de ces contretemps qu'on a vus fréquemment dans l'été surtout, sous le *règne de M. Veron lui-même*, et auxquels personne ne faisait attention.

Ces choristes *déjà si peu nombreux*, au dire d'un des journaux hostiles, le sont beaucoup plus que sous *l'empire de M. Veron lui-même,* vu que M. Duponchel en a engagé *vingt-deux nouveaux*; et le nombre des morts et des blessés, victimes de la chute du rideau (accident dont l'équivalent s'est reproduit nombre de fois à l'époque où l'Opéra était *soutenu par la puissante main de M. Véron lui-même*), se réduit à quelques contusions reçues par *un* choriste, qui aujourd'hui se porte comme vous et moi. Quant au reproche de lésinerie, quelques chiffres mis en regard les uns des autres, en démontreront laconiquement le ridicule.

M. Veron avait, en prenant l'Opéra sous sa protion, 1,635,000 fr. de frais et 850,000 fr. de subvention. A l'arrivée de M. Duponchel, la subvention a été réduite à 620,000 fr. et les dépenses du théâtre se sont élevées néanmoins à 1,815,000 fr. M. Véron dépensa en musiciens extraordinaires, pour *Robert le Diable,* 75 fr. par représentation; pour l'orchestre accessoire beaucoup plus considérable des *Huguenots*, M. Duponchel a dû porter cette somme à 420 fr. par représentation.

M. Véron déboursait, pour le personnel fixe, 793,000 fr. par an; M. Duponchel, 875,000 fr.

Si c'est là de la lésinerie, ce mot se trouve depuis peu détourné de sa véritable acception, et nous avouons ignorer complétement le sens nouveau et sans doute très-profond qu'on lui a dévolu. Nous ne désespérons pas cependant de parvenir à le connaître; nos lecteurs alors en seront instruits.

REVUE CRITIQUE.

La Fuite d'Égypte, oratorio en deux parties, musique de M. Lavaine.

Cet ouvrage a été publié, et je crois aussi exécuté à Lille. C'est l'œuvre vingtième de son auteur, dont le nom cependant n'était pas encore parvenu jusqu'à nous. C'est qu'on a beau dire, la décentralisation musicale est chose bien difficile, sinon tout-à-fait impossible. Paris sera toujours Paris, pour les arts surtout. Les réputations littéraires et artistiques en découlent sur la province par une pente naturelle, et chercher à refouler vers Paris les gloires provinciales est presque aussi inutile que de vouloir faire rétrograder les fleuves vers les montagnes d'où ils tirent leurs sources. La musique est pour

nous autres Français un art de luxe; elle n'entre pas (pas encore au moins) dans notre éducation. Nous ne savons pas chanter comme nous savons lire et écrire; le jeu des instrumens n'est pas familier à tout homme bien élevé. D'où il suit que pour obtenir une exécution passable de l'œuvre musicale même la plus simple, il faut absolument recourir à des hommes spéciaux, à des gens qui font de la musique, sinon leur étude continuelle, au moins leur état. De là des dépenses presque toujours en disproportion avec l'amour de l'art des provinciaux. Ceux d'entre eux qui aiment le plus la musique, n'iraient pas jusqu'à dépenser annuellement pour elle le quart de ce que leur coûte le café et le billard. Ils ne comprennent pas qu'on puisse demander deux mille francs pour monter un concert ordinaire, avec un orchestre et un petit chœur; et comme une matinée où l'on chante des romances entremêlées de quelque solo de flûte et de variations de guitare, n'est pas à beaucoup près aussi dispendieuse, s'ils ont le choix, il est fort probable qu'ils se décideront sans hésiter pour le bon marché en laissant de côté la bonne musique. Ce n'est qu'à Paris que vous verrez des gens payer vingt-cinq ou trente francs un billet de concert, et donner même jusqu'à cent francs pour une salle, un jour de première représentation à l'Opéra. Aussi peut-on dire sans courir grand risque de se tromper: la musique n'existe guère en France ailleurs qu'à Paris. Le nombre des villes de province qui peuvent jusqu'à un certain point faire exception à cette règle, malheureusement trop bien démontrée, est fort restreint. Lille doit être citée parmi les plus avancées sous ce rapport. L'ouvrage qui fait le sujet de cet article en est la preuve. L'auteur, M. Lavaine est un harmoniste distingué, qui paraît avoir beaucoup étudié la science des accords et l'art des modulations. Son principal défaut, selon nous, vient d'un désir constant et immodéré de montrer ce qu'il sait. Son style mélodique est presque toujours tourmenté, ses dessins d'accompagnemens hérissés de progressions chromatiques, les transitions enharmoniques se présentent à chaque instant sans nécessité et sans que l'auteur paraisse avoir d'autre but que de prouver qu'il sait moduler enharmoniquement; les changemens de tons, sont même si fréquens, qu'il n'est pas rare d'en trouver cinq ou six bien tranchés en moins de huit mesures. De là des difficultés sans nombre et fort inutiles dans les parties de chant et en général un défaut de sonorité dans l'ensemble de l'harmonie, causé par l'instabilité des toniques et la multiplicité des accords dissonans. Je suis persuadé que l'auteur ne tardera pas à se corriger de ce défaut; il semble avoir un trop vif sentiment de la musique large, pour ne pas abandonner dans peu ce style crochu aux formes étroites et aux couleurs bigarrées. Le chœur « que le Seigneur est grand » est celui que je citerai de préférence pour motiver mon opinion; il est plein de majesté et d'énergie. Dans ce morceau, les modulations et les dessins chromatiques ne surabondent pas, l'harmonie est riche et variée; cependant l'expression est vraie, et à part une faute de prosodie que l'auteur a commise, à mon sens, en mettant deux notes au lieu d'une à la fin de la phrase « c'est le dieu des combats, » sur la dernière syllabe du mot *combats*, on peut citer ce chœur comme une belle composition. Nous regrettons de n'avoir sous les yeux que la partition du piano, et de ne pouvoir connaître en conséquence le talent d'instrumentation de M. Lavaine. Dans une œuvre de cette nature l'instrumentation doit jouer un grand rôle; et l'arrangement de piano n'a pas été faite ici d'une manière assez soignée, pour qu'on puisse deviner de quelle façon l'auteur emploie les diverses puissances de l'orchestre.

Concerto fantastique pour le piano, par M. Moschelès. — Variations de M. Bertini. — Deux nocturnes, par M. Chopin. — Fantaisie concertante pour piano et violon, et valses, par M. Julien Klemczynski. — Trois mélodies italiennes variées, par M. Dejazet. — Contredanses variées, par M. Nigel.

Il n'y a rien de plus précaire que la royauté par le temps qui court: le violon qui est considéré comme le roi des instrumens, se voit disputer le rang suprême, en ce moment, par le piano. Liszt, Chopin et Thalberg marchent au moins les égaux de Paganini, de Baillot et de Bériot. Le piano est inhérent à nos mœurs: il est dans les habitudes de la grande comme de la petite propriété; le piano est un besoin social; il est nécessaire à l'air que nous respirons, et surtout à celui que nous chantons; Chanter sans piano est de mauvais goût, c'est rococo: cela rappelle le temps où l'on faisait entendre la petite chanson gaillarde entre la poire et le fromage. Il y a maintenant en France, et surtout à Paris, une foule de pianistes de première force, et cela se conçoit: comme le goût de la musique richement harmoniée fait des progrès, il est tout naturel que l'instrument qui nous met le mieux à même d'apprécier cette musique soit à la mode. Aussi ai-je là, sur mon bureau, une foule d'œuvres pour cet instrument, dont il faut que je vous entretienne. Et d'abord, à tout seigneur tout honneur. MM. Bertini, Frédéric Chopin, et Jules Dejazet, en qui nous nous plaisons à reconnaître de véritables et beaux talens sur le piano, nous pardonneront, je pense, de donner la priorité à M. Moschelès. Habile instrumentiste non moins que savant compositeur, M. Moschelès a publié un concerto fantastique avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor qui est digne de ses précédentes productions. Qu'il nous soit permis cependant de manifester notre étonnement de voir M. Moschelès, esprit éminemment exact et

profond en musique, qualifier une de ses œuvres du titre de fantastique. C'est sans doute un tribut qu'il aura voulu payer à la mode, car le concerto de M. Moschelès est dans les proportions consacrées aux morceaux de ce genre et de son beau concerto en sol mineur. Celui-ci est écrit dans le ton de si bemol majeur; et s'il n'est pas absolument fantastique, il est du moins d'une difficulté diabolique, et brillant, et richement modulé, et plein de traits distingués, et renfermant des chants qu'on trouve trop court tant ils ont de graces et tant ils sont bien accompagnés par cette harmonie neuve et pleine qui semble avoir été transmise à M. Moschelès par Beethoven et Hummel. Le premier morceau de ce concerto est un grand solo qui s'enchaîne avec un *andante expressivo* à trois-huit, du genre de celui de la symphonie en ut mineur de Beethoven. Après que l'auteur s'est promené capricieusement dans son thème varié et modulé, il attaque un *allegro agitato* en mesure à douze-huit, qui est là comme une sorte d'introduction au final et qui, seule, pourrait justifier le titre de fantastique donné à ce concerto, par sa forme insolite. Le final en mesure à deux-quatre et d'un mouvement *vivace et strepitoso* est d'un dessin original autant qu'élégant. Il rentre dans toutes les conditions classiques et il est semé de traits extrêmement brillans qui doivent plaire aux amateurs de l'instrument et aux artistes les plus habiles.

Sur le chœur de la Norma de Bellini : *Dell'aura tua profetica*, si cousin germain du duo des deux basses dans *I Puritani*, M. Bertini a composé des variations qui sont soignées, gracieuses et consciencieusement faites, comme tout ce qui sort de la plume de cet élégant compositeur. Suivant l'usage antique et solennel des variations, une courte introduction, prise dans le caractère du morceau, annonce le thème. La première variation en gammes chromatiques liées, de la main droite, est jolie et bien accompagnée. La seconde vise à la prétention du canon; or, le canon est fils du contrepoint double, comme le sait fort bien, sans doute, M. Bertini. Il sait donc que l'accord de sixte et quarte pris ex-abrupto à la basse, et sans préparation, est proscrit en style sévère; c'est cependant cette quarte qui fait basse faible et insuffisante, que M. Bertini a employée dès la première mesure de la seconde variation. Le même dessin transporté dans la main droite à la treizième mesure de cette variation est correct et satisfait l'œil et la conscience de tout contrapuntistomane. C'est parce que M. Bertini est un compositeur distingué, qu'il peut écrire purement et sans licence que nous lui faisons cette petite chicane scolastique. Au reste, les autres variations et entre autres celle qu'il a intitulée *épisodique* sont originales et pleines de mélodie. Ce morceau doit avoir du succès. Quand le bonhomme Gretry, chargé à l'Institut, d'examiner les cantates des concurrens pour le grand prix de Rome, voyait les clefs armées d'une grande quantité de dièzes ou de bémols, il prenait en grippe le pauvre jeune compositeur et son œuvre, et il était rare que celui-là obtînt le prix, si les voix étaient partagées, et que celle de l'auteur du *Sylvain* pût balancer les suffrages. Gretry prétendait que l'accumulation des accidens à la clef dénotait dans le compositeur absence d'idées et mépris de moyens simples. S'il avait lu la musique de M. Chopin, il se serait armé de toute sa prévention contre le jeune et habile pianiste polonais.

Dans les deux nocturnes que nous avons sous les yeux, il y a force dièzes, bémols, transitions en harmoniques; mais il y a aussi ce que nous avons toujours entendu en M. Chopin, mélodie naïve, originale et neuve. Le premier de ces deux nocturnes surtout est d'une grace enchanteresse et qui rappelle ces mazourkes délicieuses, qu'il nous faisait entendre dans les soirées si richement musicales de Zimmermann. M. Julien Klemczynski, qui sans doute aussi est Polonais, a publié une fantaisie concertante pour piano et violon, sur une cavatine chantée par mademoiselle Grisi, dans les *Puritains*, et un recueil de valses intitulé *Souvenirs d'Allemagne*. On voit qu'il s'est inspiré dans cette dernière production du célèbre Strauss, de Vienne. Ses valses sont d'une mélodie agréable; son harmonie est recherchée et assez distinguée. Nous n'en dirons pas précisément autant de sa fantaisie concertante. Quant à la mélodie, qui peut avoir quelque charme dite par mademoiselle Grisi, elle est commune pour ne pas dire plate. C'est un lieu commun musical en *tempo di marcia*, dont il était bien difficile de faire sortir quelque chose de neuf. M. Klemczynski en a tiré tout le parti possible et en homme qui connaît l'instrument. Nous aurions désiré qu'il connût aussi bien le doigté du violon auquel il fait jouer un rôle assez important dans sa *fantaisie*. Puis nous avons à vous parler de trois mélodies italiennes variées, car les variations pour le piano sont aussi fréquentes, par le temps qui court, que les variations politiques; nous avons à vous signaler, disions-nous, trois mélodies italiennes variées, par M. Dejazet, sur un *duetto* et un *coro della Norma*, et une cavatine de *Corradino* de Rossini. Ces trois morceaux sont brillans et d'une exécution facile, ce qui n'est pas un mérite à dédaigner, par la mode d'inextricables difficultés qui règne. Cependant dans l'exemplaire que nous avons devant nous, nous signalerons le n° 1 de ces mélodies, comme offrant une grande difficulté d'exécution par l'inexactitude de la pagination. Cet inconvénient pourrait renouveler dans quelques réunions de pianistes amateurs. le concert charivarique donné à Lausanne, par J.-J.

Rousseau, surtout pour peu qu'on y fît entendre aussi les *contredanses variées* pour le piano que M. Nigel vient de faire paraître.

J'ai déjà eu occasion de m'étonner dans la *Gazette musicale*, de la naïveté des compositions vocales de M. Nigel. Sa musique instrumentale est peut-être encore plus curieuse. M. Nigel est dans ses contredanses variées le D'Arlincourt de l'art musical, et je suis sûr même qu'il s'imagine en être l'Hoffmann. Le piano par lui est *romantisé, fantastiquisé* (qu'on nous pardonne ces néologismes; mais c'est que M. Nigel crée des choses si extraordinaires en mélodie et en harmonie, qu'on est forcé d'inventer une nouvelle langue pour parler des productions tout exceptionnelles de M. Nigel). Le piano rend des sons étranges, il a une voix satanique quand on lui fait dire les contredanses variées de M. Nigel. La *danse macabre*, la *danse des morts*, ne sont rien en comparaison des contredanses variées de M. Nigel: c'est le purgatoire et l'enfer qui se donnent le bal. Oh! procurez-vous les contredanses variées de M. Nigel, par grace, et tâchez de les jouer si vous pouvez.... et sans rire!

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Dernièrement, dans la salle de l'Association polytechnique, près du Panthéon, un public assez nombreux, assistait au cours gratuit de M. Mainzer, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, compositeur allemand, et créateur de la nouvelle *Méthode de chant pour les enfans*. Environ, quatre cents ouvriers, après quelques leçons préliminaires, ont chanté avec une étonnante exactitude des morceaux assez difficiles, tirés de la *Bibliothèque élementaire de chant* du même compositeur. Parmi les personnes qui voulaient être témoins des généreux efforts de M. Mainzer, on remarquait M. l'abbé de la Mennais, M. de Potter, ainsi que M. David le statuaire. Tout le monde admirait le zèle du professeur et les rapides progrès des élèves.

*** L'engagement de madame Casimir à l'Opéra-Comique finit avec le mois de septembre: nous avons lieu de croire que des tentatives ont déjà été faites pour en amener le renouvellement si important aux intérêts des compositeurs.

*** Madame Damoreau, avait demandé pour chanter sur le théâtre de Bruxelles mille francs par représentation. Ces prétentions ont paru tellement exagérées au directeur qu'il a rompu la négociation. On annonce également que Révial, ayant voulu exiger d'un autre directeur la moitié de la recette brute pour prix de ses représentations, a été refusé net. Quelques exemples de ce genre serviront à resserrer les exigences des gosiers dans les limites raisonnables.

*** Dernièrement, Lablache fait retenir une place dans une de ces diligences d'Angleterre, où l'on est assis deux de front; mais quand il se présente, grande contestation, il ne restait plus d'espace à ses côtés pour le voisin qui lui était assigné. Notre excellent bouffe a pris son parti en homme d'esprit, et en acquittant sur-le-champ le prix de deux places, a *payé*, pour parodier le mot de Philopémen, *les intérêts de sa bonne mine*.

*** Mademoiselle Annette Lebrun vient de se faire entendre à Rouen dans la Rosine du *Barbier de Seville* et Isabelle de *Robert le Diable*. Les dilettanti normands l'ont accueillie avec faveur.

*** M. Walter, directeur du théâtre de Rouen, vient de prendre pour associé M. Jacques Arago.

*** Les jeunes compositeurs, pour qui l'ouverture de l'Odéon, avec le privilége de l'Opéra-Comique, avait semblé une espérance, ne sont pas près encore de la voir se réaliser. Sur huit cents actions dont le placement est nécessaire, il n'y en a encore que la moitié de placées. Du reste, le conseil municipal de Paris vient d'exprimer le vœu que le théâtre de l'Odéon obtienne sa part dans les subventions dont le ministère dispose.

*** Plus de vingt mille curieux assistaient à Liége aux courses de chevaux qu'a couronnées de la manière la plus brillante le concert donné dans la salle de spectacle par M. de Bériot, sa femme (madame Malibran) et mademoiselle Garcia. Les trois artistes ont excité un enthousiasme universel. L'illustre auteur de *Robert* et des *Huguenots* ajoutait à l'éclat de cette solennité par sa présence, avec sa mère et des dames de sa famille. Sous les yeux du maître, les musiciens ont redoublé de zèle et d'énergie pour ne pas rester au-dessous de ses belles inspirations.

*** Après avoir séjourné trois mois à Londres, le pianiste polonais, Albert Sowiski, s'est rendu à Dieppe, où il a donné, le 27 août, un concert très-brillant dans le grand salon des bains chauds. Il avait pour auxiliaires MM. Artot et l'Huillier; il a enlevé les suffrages du nombreux auditoire qu'avait attiré sa réputation.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

Le Luthier de Vienne, de Monpou.

N° 1. Chanson chantée par M. Couderc.....	2	»
N° 2. Cavatine chantée par madame Damoreau-Cinti.....	4	50
N° 3. Cantique de Sainte-Cécile, chantée par madame Damoreau-Cinti.....	3	»
N° 4. Duo chanté par madame Damoreau-Cinti et Couderc	5	»
N° 5. Fabliau chanté par madame Damoreau-Cinti.	4	50
N° 6. Duo chanté par MM. Couderc et Roy.....	5	»
N° 7. Couplets chantés par madame Damoreau-Cinti	2	»
Les mêmes avec accompagnement de guitare....		
Ouverture arrangée pour le piano.....	5	»

MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE DE RICHELIEU.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 37.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 11 SEPTEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres (la galerie des artistes), MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Divagations musicales de Samuel Bach. Sébastien Floghel; par le libraire Samuel Bach. — Théâtre de l'Opéra-Comique : Le Diadesté. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

DIVAGATIONS MUSICALES DE SAMUEL BACH.

SÉBASTIEN FLOGHEL.

ESSAI SUR LA MUSIQUE CABALISTIQUE.

> Nasias se mit alors à chanter les sept planètes et la musique céleste des sphères, et entremêla son chant de variations fort habiles.
>
> (HOFFMANN. *Les maîtres chanteurs.*)

(Suite et fin.)

J'avais écouté fort tranquillement ce dithyrambe à la façon de Pindare, et Floghel encouragé par mon attention, s'était livré à tout son enthousiasme; mais à ce dernier trait je ne pus dissimuler un sourire et Floghel s'arrêta.

Je me hâtai de reprendre mon sérieux, mais comme les lèvres de l'orateur restaient muettes, je voulus ranimer sa verve par la discussion.

Allons, M. Floghel, lui dis-je, vous êtes injuste, ou bien vous rejetez bien loin de nous l'époque de vos prodiges. Erix, le roi de Danemarck, dont parle Saxo, n'était ni grec ni juif; et son barde, vous savez, le jetait, lui et toute sa cour, dans toutes les émotions de gaîté, de tristesse et de rage qu'on peut imaginer. Notre bon roi Robert ne chantait-il pas au lutrin, et n'a-t-il pas remporté une victoire en psalmodiant? Et tous les saints dont parle Sermès, qui ont gagné le paradis par des cantiques? Et ce saint qui chantait le psaume 85, *quàm dilecta tabernacula* jusqu'au verset: *et enim benedictionem*? Les anges descendirent du ciel à sa voix et achevèrent le verset. Quant à vos musiciens guérisseurs de malades, il y a chez les sauvages d'Amérique des Arion et des Xénocrates qui ont apparemment conservé la tradition de votre musique antique. Ce sont les jongleurs là-bas qui exercent la médecine. Ils brûlent sous le nez de leur patient des feuilles et des herbes; ils font un grand bruit de trompettes et de tambours, et le démon de la maladie s'en va on emporte le malade. Toutes ces grandes merveilles de la musique grecque me semblent peu croyables. Je ne parle pas des Juifs qui sont un peuple privilégié. La race ionnienne est amoureuse de l'idéal. Elle lui a fait un trône dans l'histoire comme dans l'art. Elle a créé des Amphion et des Arion comme des

TIMBRE

Apollon et des Vénus. Et puis, ne pourrait-on pas faire aussi la part des Mythes? Vous savez les vers d'Horace :

Orphée arracha l'homme aux forêts et au carnage,
On a dit pour cela qu'il apprivoisait les tigres, etc. (1)

Vos Grecs n'en savaient pas si long en musique que nous. Votre Pythagore n'est qu'un bavard, et les alexandrins lui ont prêté bien des paroles qu'il n'a pas dites. Vos Grecs! vos Grecs! ils ne savaient seulement pas le contre-point et ils chantaient toujours à l'unisson!

Ce dernier blasphème produisit l'effet que j'en attendais. Le visage vert de Floghel prit une teinte briquetée. Ses lèvres tremblèrent. Il bondit sur son siége en me lançant un regard de courroux.

Quoi! M. Bach, s'écria-t-il, c'est un homme grave, comme vous, qui se sert en ce moment de la science vide et superficielle du dix-huitième siècle? Je ne veux pas répondre à vos railleries contre mes musiciens. Mais je ne puis laisser passer une opinion erronée, que Rousseau et tous les compilateurs de dictionnaires ou de feuilletons ont professée et professent tous les jours. Les Grecs ne connaissaient pas le chant à plusieurs parties! ils ne chantaient qu'à l'unisson! Opinion absurde et ramassée je ne sais où. Quels sont les auteurs qui peuvent nous donner quelque idée de la mélopée antique? Il en a deux surtout : Euclide et Bacchius. Eh! bien, ouvrez Bacchius, dans ses définitions : La consonnance, dit-il, *συμφωνια*, est l'union de deux sons dont l'un est grave et l'autre aigu. Et Euclide : La consonance est un agréable mélange du son grave et de l'aigu. Et n'allez pas croire qu'ils ne reconnaissent qu'une seule espèce de consonnance. Ils nomment les intervalles de quartes, de quintes, onzième, douzième!... Or, serait-il croyable que, reconnaissant l'agréable effet de ces divers accords, ils n'en eussent fait aucun usage? Il fallait toute l'ignorante logique du siècle dernier, pour conduire à une pareille absurdité. Le père Mersenne, qui était à la fois, comme au temps antique, un grand philosophe et un grand musicien, que Rousseau n'a pas lu, et qui en savait plus que lui en musique et en histoire, proclamait hautement à la fin du seizième siècle, que la mélopée grecque ne différait nullement de la nôtre, sauf quelques cordes ajoutées par nous au grave et à l'aigu. Je parle ici de la forme et non de l'idée, et c'est ainsi que le père Mersenne l'entendait.

Je fis ma paix avec Floghel, en lui avouant que j'étais assez de l'avis du père Mersenne, et que je ne voyais pas pourquoi toute une race d'hommes douée d'oreilles comme les nôtres et d'un sens poétique entièrement semblable, aurait passé des siècles à pincer de ses doigts les diverses cordes d'une lire, sans s'aviser d'établir des règles d'harmonie sur le rapport des différens sons.

En ce moment la lune jeta dans la chambre, à travers les vitres, un torrent de lumières. Floghel se leva, il ouvrit la porte vitrée, tous les parfums de ses fleurs vinrent à nous avec les tièdes brises de la nuit et les rayons de mille étoiles qui scintillaient dans le ciel. Il m'appela sur la terrasse. Je le suivis. L'hémisphère du ciel se laissait voir tout entière, avec les astres qui flottent dans sa mer sombre comme des navires d'argent. La lune se dessinait avec éclat et pureté sur un fond gris de perle. Et en bas c'était Paris, dont les maisons et les églises bordaient de leur noire dentelle le réseau lumineux.

Ah! s'écria Floghel, si mon ame pouvait, comme celle de Pythagore, se rappeler les chants de toutes ces sphères qu'elle entendait avant d'animer ce corps d'argile? Adorable musique que les étoiles et les soleils font aux esprits, aux anges, à Dieu! Accords divins et ineffables qui s'exhalent comme des odeurs, de l'harmonie de leurs mouvemens!

Et Floghel se tenait là debout, les bras croisés, la chevelure au vent, le front levé, les narines ouvertes, et semblant vouloir aspirer de la bouche et du regard, dans les parfums de l'air et dans l'aspect des astres, l'immensité de la création. Il me rappelait le marquis de Kleist, cette conception de Ferdinand Denis, dans Linz de Souza, ce représentant des ardens de la science au seizième siècle, épuisant tour à tour la kabbale et l'alchimie, Jérusalem et la Mecque, la bible et le coran, sans pouvoir combler l'abîme de ses curiosités; Kleist sur sa tour, à la lueur des étoiles, quand il saisit sa viole et cherche à calmer les tempêtes de son cœur, en mêlant ses accens à la magnifique symphonie du concert des cieux.

Organes bornés de l'homme, reprit Floghel, faible portée de nos sens qui se perdent à la fois dans

(1) Silvestres homines
Cœdibus et victu fœdo deterruit Orpheus :
Dictus ob hoc lenire tigres, etc

l'infinie grandeur et l'infinie petitesse!.... Qui de nous entend le bruit de la marche des fourmis et celui des cirons et de ces êtres innombrables que nos regards ne peuvent voir et qui pourtant existent et se meuvent, et déplacent l'air dans leurs mouvemens et s'étendent et se voient entr'eux? Il en est de même de ces bruits éternels qui sont trop fort pour nos oreilles. Les astres en traversant l'éther avec cette rapidité prodigieuse que nous savons, y résonnent comme les globes de bronze que nos machines de guerre lancent dans les airs. Mais ce son est en raison de leur masse et de leur vitesse; et comment l'homme, le chétif habitant de cette terre chétive, pourrait-il recueillir ces bruits sur ses frêles organes? La pensée humaine a pourtant osé deviner ces chants d'une autre sphère. L'analogie, cette magicienne de la science, a permis de calculer, d'après le volume et la marche de chaque planète, la partie qu'elle doit jouer dans le concert universel. Le savant astronome Képler, a donné lui-même des bases pour le calcul. On a observé les plus grandes et les plus petites distances des planètes au soleil; on a mesuré leurs plus petits et leurs plus grands arcs, leurs aphélies et leurs périhélies; et l'on a noté la divine symphonie. Saturne et Jupiter ont les cordes basses; la taille appartient à Mars; la haute-contre à Vénus et à la terre, et Mercure chante le dessus. Je puis vous montrer la partition au clair de la lune.

Et il me nota sur du papier de musique les parties suivantes:

Quels sont les auteurs de ce beau morceau, lui demandai-je gravement?

Mais, dit-il, c'est Képler, c'est Mersès, ce sont les plus grands noms de la science au seizième siècle.

En vérité, dis-je avec un sourire que je ne pus réprimer?... Eh bien, j'admire, moi, la philosophie de ces musiciens qui notent et deviuent la mélodie d'après la forme et le mouvement. J'avais cru pourtant jusqu'à ce jour que le son n'existait pas en dehors de notre sensation. Je ne sais ce qui peut se passer dans les étoiles ou chez les fourmis, mais je croyais fermement, que pour une création de sourds il n'y aurait pas de sons. Le mouvement de l'air est un mouvement, un globe est un globe, le son est une sensation. Que savons-nous si, au-delà de notre atmosphère, il existe une matière vibrante, un nerf acoustique pour en recevoir les vibrations, et des intelligences pour en distinguer la force et la durée?

Il faut, dit Floghel, que je vous dise le dernier mot de la science. Vos yeux ont un voile que je veux faire tomber. Vous parlez de mélodie et de musique comme si elles n'étaient perceptibles que pour l'oreille. Beethoven sourd, écrivait des symphonies admirables. Je sais bien qu'il avait le souvenir du temps où il pouvait saisir par les sens la vibration des cordes. Mais cela vous montre que l'on peut séparer ces deux choses: le son de l'accord, et l'accord lui-même. Tous les jours les contrepointistes écrivent des pages d'harmonie sans en avoir l'audition, même dans l'oreille de leur pensée. Il y a des rapports établis par des règles; une note appele l'autre; on se sert de signes muets; et l'on calcule des distances et des proportions comme un géomètre ou un arithméticien. Nous avons donc fait une division. Nous avons distingué les sons en sons virtuels et en sons réels. Le son virtuel est celui qui est dans le signe, celui que voit l'esprit et que l'oreille n'entend pas. Le son réel est celui que nous recevons par l'intermédiaire des sens.

Aristote se demandait si la musique muette, considérée dans les nombres, n'était pas préférable à la musique transfigurée dans le chant (1).

Il y a donc deux sortes d'harmonie; l'une idéale et l'autre sensible; l'une pénétrant à flots l'intelligence, l'autre labourant les sens.

C'est de son virtuel que parle l'écriture quand elle dit: Les cieux racontent la gloire de Dieu. L'harmonie sensible n'est que l'expression de l'harmonie idéale. Quand le musicien joue sur son piano la musique qu'il a composée, il ne fait que répandre dans l'air, sous une forme matérielle et sonore, ce qui existait déjà sur le papier pour l'œil de la pensée.

Il en est donc de la musique comme de toutes les choses de ce monde, elle est corps et esprit.

Or, il est évident que pour tout être de cette nature, la partie physique n'est qu'une robe, une enveloppe, une interprête, un truchement; la partie spirituelle seule est la réalité.

---

(1) Utrùm musica sit optabilior quæ in numeris quàm quæ in cantu consistit.

(*Aristote-Problèmes.*)

Qu'est-ce maintenant que la musique dans sa nudité idéale?

C'est une série de proportions, de rapports; la quarte, la quinte, la onzième, la douzième; c'est de l'arithmétique; ce sont des nombres: il y a longtemps déjà que Pythagore l'a dit.

Cela ouvre un champ immense à la musique. La musique, ce sont les nombres; or, les nombres sont tout.

L'univers n'est qu'un assemblage de proportions. Tous les grands corps et tous les grains de poussière qui le composent, ont entr'eux des rapports de grandeur, de mouvement; et ces rapports sont de trois à cinq, à six, à sept, à huit; la tierce, la quinte, la sixte, l'octave. Ce ne sont plus les astres seulement dont nous pouvons noter la marche; ce sont toutes les créations de la divinité, dans l'ordre physique comme dans l'ordre moral, dont nous pourrions figurer, à la clef de sol ou de fa, les consonances ou les dissonnances; aussi disons-nous que l'univers est une harmonie.

Puisque nous en sommes à la théorie des nombres, je vais vous signaler quelques analogies merveilleuses.

La lyre d'Orphée avait sept cordes comme il y a sept planètes. Les Pythagoriciens en ajoutèrent une huitième pour avoir l'octave. Voici les noms de ces cordes avec ceux des planètes correspondantes:

Ut.	Proslambanomenos,	la Terre (1).
Ré.	Hypathe,	la Lune.
Mi.	Perhypathe,	Mercure.
Fa.	Lychanos,	Vénus.
Sol.	Mese,	Soleil.
La.	Paramese,	Mars.
Si.	Paranète,	Jupiter.
Ut.	Nete,	Saturne.

Ce système diatonique est fondé sur le mouvement des planètes d'Orient et d'Occident.

Notre game a sept notes comme celle d'Orphée.

Le nombre sept pour les Pythagoriciens est le nombre *divin*: il renferme dans son essence la matière et l'esprit; le quartenaire et le ternaire.

Le quartenaire est le nombre matériel; il contient les quatre élémens, l'eau, l'air, la terre et le feu.

Le ternaire est le nombre spirituel; c'est la trinité métaphysique.

(1) Ajoutée par les Pythagoriciens.

Or, quatre et trois font sept.

Chez les Hébreux, le grand nom de Dieu nommé tétagramme : יהוה contient le septénaire. N'est-ce pas une belle et merveilleuse chose que le son de la gamme soit l'expression de cette haute généralité, la plus haute de toutes, le monde et Dieu?

Robert Flud représente l'univers sous la forme d'une vielle. La première octave monte de la terre au soleil. Il y a d'intervalle entre la terre et l'eau, un ton; de l'eau à l'air, un ton; et un demi-ton, de l'air au feu, pour faire la quarte. La seconde octave part du soleil et s'élève jusqu'au ciel Empyrée, où est Dieu qui tourne la roue et fait vibrer les cordes.

Or, à présent que vous avez plané, avec moi sur les hauteurs de l'abstraction, imaginez une harmonie sensible, qui exprimerait, dans l'infinité de l'espace, cette harmonie intellectuelle et numérique de la création; ne serait-ce pas un concert sublime et tel, que les plus profondes méditations des philosophes doivent chercher à le faire descendre dans l'oreille de leur pensée?

Hélas! notre ame avant de revêtir cette enveloppe grossière l'a déjà entendu au ciel; et elle éprouve tant d'émotion aux mélodies terrestres, parce qu'elles lui donnent une sorte de réminiscence de la musique d'en-haut.

Comme Sébastien Floghel disait ces paroles, la lune carressait ses cheveux et son visage, et les étoiles semblaient frémir sous leur robe de lumière. L'air était embaumé; la grande cité muette paraissait attendre et écouter; et moi, le front sur la main, je me laissais doucement aller aux enchantemens des rêves du cabaliste. Je savais bien qu'il donnait à la musique bien des rôles à la fois. Seule, elle avait pour lui mission de transfigurer les rapports métaphysiques. Il oubliait que la forme, la couleur, la saveur, l'odeur, partageaient ce soin avec elle et que l'ouïe n'était pas le seul de nos sens. Mais sa rêverie était poétique et inoffensive; elle n'attentait pas à *la morale publique* ni à la *sureté de l'état;* je le laissai donc tracer ses fantaisies dans les nuages, après quoi j'allai me coucher et je dormis comme je désire que vous dormiez ce soir, ô lecteur, et tous les soirs.

Le libraire SAMUEL BACH.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE DIADESTÉ, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Paul et Saint-Hilaire, musique de M. Jules Godfroy.

(Première représentation.)

Ce titre est malencontreux. Diadesté! A quoi cela rime-t-il? — Mais c'est un nom arabe! — Je ne le nierai pas; seulement j'ai remarqué depuis long-temps que la plupart des opéras décorés d'un nom oriental, arabe, persan, chinois, cochinchinois ou autre, ont éprouvé un sort également misérable. *Nadir et Sélim* eût, il y a dix ans, huit ou neuf représentations à Feydeau; *Koulouff*, ou les Chinois, de Daleyrac, n'est pas resté au répertoire; *Abu-Hassan* de Weber, n'est presque pas compté parmi ses œuvres, et *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse*, de Nicolo, a eu l'infortune, plus grande encore, d'étaler pendant cent et quelques représentations, à l'Opéra, ses guenilles musicales, les plus honteuses qu'on y ait jamais vues, et cela parce que les danses et les décors étaient d'un effet éblouissant. Le musicien ou les musiciens, coupables de cette misérable partition, furent mis au pilori par les peintres et le chorégraphe. Je ne crois pas qu'un malheur semblable soit fort à redouter pour l'auteur de celle dont il s'agit aujourd'hui: franchement, je pense qu'il aurait tort de s'inquiéter, il n'aura pas cent représentations. Ses collaborateurs ne lui joueront pas le moindre mauvais tour du genre de celui que Cicéri et consorts firent à Nicolo et Benincori. Les décorations, ni les costumes, ni la mise en scène de *Diadesté* n'offrent rien d'extraordinaire; et les paroles (car je ne veux pas dire le poème, même par dérision) sont exactement dans le même cas. C'est un véritable opéra-comique du cru, avec ses bosquets et son pavillon, ses phrases de l'empire, ses malices spirituelles et neuves sur les maris et le mariage, et son jeune fat pris dans ses propres piéges et marié au dénouement. Voici ce dont il s'agit, comme à l'ordinaire. Le *Diadesté* est un jeu arabe, ou plutôt une gageure; les deux joueurs, homme et femme, ne doivent, pendant un temps déterminé, recevoir aucun objet de la main l'un de l'autre, sans prononcer le mot Diadesté. Celui qui l'oubliera, paiera l'enjeu. Voilà tout; ce n'est pas le diable comme on voit. Donc, une jeune femme tourmentée par les accès de jalousie de son mari (il faut dire cependant, pour justifier jusqu'à un certain point ce pauvre *époux*, que l'*épouse* est Vénitienne), imagine de profiter des assiduités d'un fat pour s'en jouer, et faire servir cette mystification à éprouver la confiance maritale. De concert avec une jeune personne, sa cousine je crois, à laquelle notre fat est fiancé, bien qu'il ne l'ait pas encore vue, un rendez-vous est donné au beau Steno (c'est le nom du fat) dans le *pavillon du bosquet*. Il se hâte de s'y rendre, après avoir fait toutefois, selon sa coutume, confidence de sa nouvelle bonne fortune au mari jaloux. Celui-ci, que sa moitié avait d'ailleurs adroitement disposé à la croire coupable, accourt au *pavillon du bosquet*, rugissant comme un tigre... d'opéra-comique. Steno se précipite dans le pavillon, dont sa prétendue complice, restée dehors, ferme la porte et retire la clef. L'époux outragé jette feu et flamme, et demande à son épouse innocente: la clé! la clé *du pavillon du bosquet*; comme Othello demande à Desdemone le mouchoir! le mouchoir! Elle cède enfin; mais au moment où notre Othello arrache la clé des mains de sa femme, celle-ci éclate de rire, et avertit son mari qu'il lui doit cinq cents écus; il a en effet oublié, en prenant la clé, de prononcer le mot *Diadesté*, et les deux époux avaient fait pour toute la soirée cette spirituelle gageure. Arrêté court par cet éclat de rire inattendu et par l'explication qu'on en donne, notre homme n'a garde d'ouvrir la porte du *pavillon du bosquet*, persuadé qu'il n'y a personne, et ce n'était qu'une ruse de sa femme pour lui faire perdre la partie. Elle a beau lui dire: « Ouvrez, je vous jure que vous trouverez là le beau, le séduisant Steno », il s'obstine à refuser l'épreuve pour éviter de nouvelles railleries. Elle même alors va ouvrir la porte, et ramène, aux yeux ébahis du mari, ce redouté rival. La jeune cousine, fiancée de Steno, quitte le *bosquet de roses* où elle s'était cachée pendant la scène tragi-comique des époux; on prouve aux deux hommes que les deux femmes les ont parfaitement mystifiés tous les deux; le mari, en lui faisant perdre son enjeu au Diadesté, et Steno en le rendant amoureux de la fiancée avec laquelle il a eu une longue conversation pensant faire la cour à une noble dame qu'il pourchasse depuis peu.

Il me semble qu'il n'y a pas précisément là-dedans excès d'originalité. La partie chantée paraît en outre peu favorablement disposée pour le musicien; il y a souvent de longues scènes qui se déroulent sans que la musique puisse y trouver autre chose à faire qu'une espèce de récitatif mesuré, plus ou moins monotone, pendant que l'orchestre s'agite au-dessous et se morfond inutilement. C'est une comédie bourrée de musique, bon gré mal gré. Nous ne connaissions pas M. Godefroy; l'audition de son ouvrage nous a montré en lui un homme de talent: il sait bien disposer son orchestre, tout y est à sa place, les instrumens n'y font rien que de convenable au caractère individuel de chacun d'eux, il y a même assez de discernement dans les accompagnemens, et de bon sens dans l'emploi des masses bruyantes; *la grosse caisse n'y est pas employée*; mais, en somme il n'y a rien là de bien nouveau. Beaucoup de traits de violons et quelques tenues de clarinettes dans le chalumeau sont empruntées de Weber; d'autres dessins viennent de M. Auber. Quant à la mélodie, elle est de la même nature que l'instrumentation; on y trouve le même défaut d'originalité et de frai-

chœur ; c'est une mélodie constamment aisée autant que faiblement colorée, qui plairait peut-être en province, mais qui ne peut (nous le craignons du moins) être d'un grand effet à Paris, même à l'Opéra-Comique. L'harmonie est correcte, mais très-peu variée ; on y retrouve à chaque instant la même formule de progression ; à part quelques modulations étranglées dont la dureté à un peu effarouché le petit nombre des oreilles sensibles qui se trouvaient dans la salle, on peut dire que M. Godefroid module avec goût et une sage réserve. L'ouverture est à mon avis le meilleur morceau de la pièce, je n'aime pas il est vrai le petit thème sautillant du milieu, et le reste est assez terne; mais tout y est clairement disposé et la coupe en est fort régulière. Cette qualité est rendue plus saillante à l'Opéra-Comique par la foule de pot-pourris informes qu'on y décore journellement du nom d'ouvertures. La première partie du thème des couplets chantés au dernier acte par madame Boulanger est distinguée ; malheureusement le reste ne répond pas à ce que ce début fait attendre; pour les chœurs, ils sont en général énergiques, mais sans forme mélodique bien arrêtée. *Diadesté* fera-t-il plus d'argent que le *Chevalier de Canolle*, nous ne pouvons l'affirmer; la pièce offre trop peu d'intérêt. Le compositeur de Boulogne n'aura guère été plus heureux que le musicien de Marseille.

NOUVELLES.

*** Les trente-trois premières représentations des *Huguenots*, quoique le plus grand nombre en ait eu lieu depuis le printemps, ont produit une recette de 307,755 fr. 41 cent., chiffre le plus élevé qui ait jamais été atteint à l'Opéra avec un pareil nombre de représentations.

*** On travaille jour et nuit à l'Opéra afin de pouvoir offrir au public, le 21 de ce mois, le ballet de *la Fille de Danube*. *Esmeralda* ne tardera pas à suivre. Jamais aucune administration n'avait déployé autant d'activité à ce théâtre. En moins d'une année deux grands opéras et deux grands ballets !

*** C'est au brillant pinceau de Cicéri que l'administration de l'Opéra a demandé la décoration d'un effet, dit-on, magique, par laquelle se termine le ballet de *la Fille de Danube*, titre définitif substitué à celui de *la Vallée des Fleurs*.

*** La dernière représentation de *la Juive* avait attiré une nombreuse affluence ; les artistes se sont surpassés eux-mêmes pour justifier cet empressement. Nous ne répéterons pas ici les formules d'admiration tant de fois et si justement prodiguées à Nourrit et à mademoiselle Falcon dans ce bel ouvrage. Mais l'équité nous fait un devoir de signaler le talent vraiment remarquable déployé par Serda dans le rôle du cardinal Brogni. Depuis quelques temps Serda, dans plusieurs occasions importantes, nous a révélé un avenir glorieux pour lui et avantageux à l'Opéra. Le public se plaît à encourager ses rapides progrès, et nous aimons à faire comme le public.

*** On assure que M. de Ruolz, qui a obtenu un grand succès musical à Naples avec un ouvrage intitulé *Lara*, vient d'obtenir un poème pour le grand opéra, où sont déjà classés, à la suite d'*Esméralda*, *Stradella* de M. Niedermayer, une partition de M. Berlioz, et enfin un grand ouvrage en cinq actes, de l'auteur de *la Juive* et de *l'Éclair*.

*** Dans son voyage à Londres, M. Duponchel a engagé pour trois ans un jeune danseur, élève de Vestris, nommé Coustou, qui doit débuter bientôt, d'abord par des pas, et plus tard par des rôles de pantomime.

*** Le Théâtre-Italien ouvrira, comme de coutume, le 1er octobre. C'est une heureuse nouvelle pour les dilettanti.

*** C'est par erreur que nous avons annoncé que M. Meyerbeer a assisté aux fêtes de Liége. L'illustre compositeur du *Crociato* n'a point quitté Spa, où il prend les eaux. Nous apprenons qu'il sera de retour à Paris dans le courant de la semaine prochaine.

*** Madame Dorus-Gras, dont le congé de deux mois a commencé le 1er septembre, va donner des représentations à Toulouse et à Bordeaux.

*** Il y a encore beaucoup d'incertitude sur le choix d'une remplaçante pour madame Casimir, dont le départ est prochain. On a prononcé le nom de madame Pouilley. Nous ne pensons pas que ce soit sérieusement. Les cris de cette cantatrice formeraient un étrange contraste avec la voix de madame Damoreau, que malheureusement on n'entend presque plus. Quelle que soit, au reste, la virtuose appelée à nous dédommager de la perte de madame Casimir, il faut qu'on se décide promptement ; car il importe aux compositeurs d'être fixés d'avance sur la qualité et l'étendue des voix pour lesquelles ils auront à écrire.

*** Le bruit se répand que mademoiselle Olivier va se retirer de l'Opéra-Comique !!!!

*** Madame Pradher, en quittant Nantes, a passé par la capitale pour se rendre à Lille, où elle donnera quelques représentations. C'est en Hollande, au théâtre de La Haye, qu'elle ira faire applaudir ensuite son talent facile et gracieux.

*** Mademoiselle Fanny Elssler a excité l'enthousiasme de Bordeaux dans le rôle de la Sylphide. Au second acte de ce ballet, elle a intercalé un pas de deux, qu'elle a dansé avec sa sœur, et dont l'effet magique a enlevé tous les suffrages.

*** Lafont, qui vient de jouer avec succès, à Lille, *Guillaume Tell* et *la Dame blanche*, a failli, dans ces deux ouvrages, être victime d'accidens imprévus. Dans le rôle de Georges, à son entrée et en descendant de la montagne, il s'est donné une espèce de entorse; dans celui d'Arnold, le danger était plus grave encore : il tombait dans une trappe, sans l'adresse d'un choriste, qui l'a retenu à propos. Ce brave cliforiste mériterait un engagement à notre Opéra pour le service qu'il vient de lui rendre dans la personne d'un de nos chanteurs les plus zélés.

*** Un bénéfice qui vient d'avoir lieu au Théâtre-Français nous a fait revoir le premier danseur de l'époque, le seul qui ait désarmé la critique moderne, si unanime pour proscrire la danse des hommes, Perrot, enfin, toujours aussi léger, aussi brillant, aussi hardi que jamais. Il a servi d'introducteur, auprès du public français, à une jeune danseuse italienne, qui porte un nom cher aux arts, mademoiselle Carlotta Grisi, séduisante enfant, qui est d'âge à attendre la force, et qui s'en tient encore à la grace.

*** Perrot et mademoiselle Carlotta Grisi se rendent à Vienne, d'où ils ne seront de retour que vers le printemps prochain.

*** *La Cachucha*, dansée par mademoiselle Fanny Elssler, a fait merveille à Bordeaux comme à Paris. La charmante danseuse a, pour sa tournée, enrichi son répertoire d'un ballet dans lequel nous ne l'avons pas encore vue, *la Fille mal gardee*, de Dauberval, qu'elle rajeunit par sa grace et sa finesse. C'est un plaisir qu'elle nous avait dérobé jusqu'ici, mais dont nous ne la tiendrons pas quitte à son retour.

*** L'illustre directeur du Conservatoire, M. Chérubini, a profité des vacances de cet établissement, pour aller se remettre aux eaux des fatigues inséparables d'une surveillance aussi active et aussi zélée que la sienne.

*** Un jeune compositeur italien, qui s'est, l'hiver dernier, signalé à l'attention des dilettanti, par plusieurs scènes lyriques exécutées dans les plus brillans salons de la capitale, et dont le talent inspire de hautes espérances à nos premiers artistes, M. Alary, est de retour d'un voyage de trois mois à Londres, où l'aristocratie, seule juge des arts chez nos voisins d'outre-mer, lui a prodigué l'accueil le plus flatteur et lui a fait promettre de revenir l'année prochaine.

*** La section musicale de l'Académie des Beaux-Arts, vient, par l'organe de son rapporteur, M. Berton, de recommander avec éloge le *Traité complet d'instrumentation*, de Kæstner, ouvrage où sont décrits soigneusement tous les instrumens de musique, même ceux qui sont encore inconnus en France.

*** Le théâtre de Liége rouvre avec une troupe nouvelle qui, pour ses débuts, doit monter d'abord *l'Éclair*, puis *la Juive*, et enfin remettre en scène *Robert-le-Diable* avec de nouvelles décorations. Nous voyons avec orgueil la France acquitter sa dette envers la patrie de Grétry, et lui envoyer les chefs-d'œuvre de l'art moderne en échange de ceux que ce musicien de génie prodigua autrefois sur nos théâtres lyriques. Ce sont-là de glorieuses revanches, des représailles profitables à tous les pays.

*** Deux pièces que nous avons déjà annoncées se disputent le pas à l'Opéra-Comique : l'une en trois actes, de MM. Brunswick, Leuven et Adolphe Adam, *le Postillon, ou Une Voix ;* Chollet y doit remplir le premier rôle; la deuxième, en un acte, *le Regard*, poème de M. Scribe, début de mademoiselle Loïsa Puget dans la musique de la carrière dramatique, qui paraîtra sous le patronage de madame Damoreau. Après ces pièces, on mettra presque immédiatement à l'étude *les Guise*, grand ouvrage à plusieurs tableaux, qui ramènera sur la scène le grave et mâle talent de M. Onslow. On espère beaucoup de ce dernier ouvrage, que l'administration réserve depuis six mois pour porter un grand coup dans l'hiver.

*** Après avoir chanté dans les *festivals* de Liverpool et de Manchester, madame de Bériot (Malibran) se propose de faire une tournée en Écosse et en Irlande. Il sera beau voir cette grande virtuose allant chercher des inspirations sur la terre classique des anciens bardes.

*** Les frères de la doctrine chrétienne, à Beauvais, ont eu l'heureuse idée de former une classe de chant dans leur école, et cette classe, confiée à l'habile direction de M. Boulanger, organiste de la cathédrale, a déjà produit les plus heureux résultats. Le jour de la distribution des prix, les élèves ont chanté plusieurs morceaux, entre autres la prière de *la Muette* et les chœurs d'*Athalie*, dont tout le monde connaît les difficultés, avec un ensemble et une expression qui eussent fait honneur à des artistes consommés, et cependant le plus âgé de ces jeunes virtuoses n'avait pas douze ans.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

A. ADAM.	Mosaïque des Huguenots. Quatre suites des morceaux favoris de cet opéra, arrangés pour piano, chaque suite..	7	50
C. CZERNY.	Op. 403. Rondo sur le duo du second acte des Huguenots.....	5	»
—	Op. 404. Variations brillantes sur un thème des Huguenots.....	7	50
—	Op. 407. Scherzo brillant sur le Piff Paff, des Huguenots.....	7	50
—	Op. 408. Andante sentimental sur un motif des Huguenots.....	7	50
DUVERNOY.	Deux divertissemens faciles sur des motifs des Huguenots N. 1 et 2, chaque	6	»
GALLAY.	Op. 35. Trois nocturnes pour piano et cornet à piston.		
	N. 1. Sur la Juive.....	6	»
	N. 2. Sur l'Éclair.....	6	»
	N. 3. Sur les Huguenots.....	6	»
J. HERZ.	Op. 29. Quatre airs de ballet des Huguenots.		
	N. 1. Les Baigneuses.....	6	»
	N. 2. Les Bohémiens	6	»
	N. 3. La Gondole...	6	»
	N. 4. Le Bal.....	6	»
F. HUNTEN.	Deux rondinos, n. 1 et 2, chaque....	6	»
LABADENS.	Op. 8. Fantaisie pour piano et violon sur des motifs des Huguenots.....	9	»
LECARPENTIER.	Op. 25. Trois bagatelles à 4 mains sur les motifs des Huguenots, n. 1, 2, 3, chaque.....	5	»
LOUIS.	Op. 44. Duo concertant pour piano et violon sur des motifs des Huguenots	9	»
OSBORNE.	Op. 22, 23, 24. Les Huguenots, variations brillantes sur des motifs du célèbre opéra de Meyerbeer		
	N. 1. Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes.....	7	50
	N. 2. Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan.....	7	50
	N. 3. Op. 24. Variations brillantes sur le bal.....	7	50
CH. SCHUNKE.	Op. 45. Grand caprice caractéristique sur deux chœurs des Huguenots....	7	50
—	Op. 46. Trois divertissemens sur des motifs favoris des Huguenots.		
	N° 1. Cavatine et Bohémienne.....	6	»
	N° 2. Orgie.....	6	»
	N° 3. Rataplan.....	6	»
—	Trois rondos brillans à quatre mains :		
	N. 1. La Bohémienne.....	7	50
	N. 2. Orgie.....	7	50
	N. 3. Rataplan	7	50
SCHWENCKE.	Op 46. Trois duos non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Éclair, Cosimo et les Huguenots, n. 1, 2 et 3, chaque.....	6	»
—	Les mêmes pour piano et violoncelle, chaque	6	»
SOWINSKI.	Op. 44. Fantaisie sur l'orgie des Huguenots.....	7	50
THALBERG.	Op. 20. Fantaisie sur le Choral, Rataplan et le chœur des Baigneuses.....	7	50
J.-B. TOLBECQUE.	Trois quadrilles, deux galops et une valse sur les motifs des Huguenots, pour piano, n. 1, 2 et 3, chaque	4	50
—	Les mêmes, à 4 mains, arrangés par M. de Bez, chaque.....	4	50
JULLIEN.	Quatrième quadrille sur des motifs des Huguenots, pour piano.....	4	50
—	Le même à quatre mains, par M. de Bez.	4	50

POUR DIVERS INSTRUMENS.

CARULLI.	Mosaïque sur des motifs des Huguenots, pour guitare seule, deux suites, chaque	1	50
—	Trois divertissemens pour guitare et flûte, ou violon, trois suites, chaque	4	50
—	Op. 366. Fantaisie pour la guitare, sur l'allégro de l'air chanté par madame Dorus-Gras	4	50
MEYERBEER.	Les Huguenots arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, quatre suites, chaque.....	15	»
—	Les mêmes arrangés en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, quatre suites, chaque.....	15	»
—	Les mêmes arrangés pour deux violons, quatre suites, chaque.....	9	»
—	Les mêmes arrangés pour deux flûtes, par Walckiers, quatre suites, ch..	7	50
J.-B. TOLBECQUE.	Trois quadrilles, deux galops et une valse sur les motifs des Huguenots, pour orchestre, n. 1, 2 et 3, chaque	9	»
—	Les mêmes pour quatuor, chaque....	6	»
—	Les mêmes pour deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes, chaque recueil.....	4	50
JULLIEN.	Quatrième quadrille sur des motifs des Huguenots, pour orchestre.....	9	»
—	Le même en quatuor.....	6	»
—	Le même en duo pour deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes, chaque.....	3	»
VIMEUX.	Quadrille sur les Huguenots pour guitare	4	50

L'ÉCLAIR,

D'HALEVY.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

A. ADAM.	Souvenirs de l'Éclair, deux suites des morceaux favoris de cet opéra, ch..	6	»
—	Quatre rondolettos faciles sur des mot. de l'Éclair, deux suites, chaque..	5	»
E. DÉJAZET.	Op. 18. Romance et polonaise sur un motif de l'Éclair.....	6	»
JULES DEJAZET.	Op. 20. Fantaisie sur la Provençale et la Prière du marin, de l'Éclair...	7	50
DUVERNOY.	Op. 75. Divertissement sur des motifs de l'Éclair.....	6	»

GALLAY.	Op. 35. Trois nocturnes pour piano et cornet à pistons.		
	N. 1. Sur la Juive	6	»
	N. 2. Sur l'Éclair	6	»
	N. 3. Sur les Huguenots	6	»
LECARPENTIER.	Trois bagatelles à quatre mains, à l'usage des commençans, sur des motifs favoris, n. 1, 2, 3, chaque	5	»
H. LEMOINE.	21e bagatelle pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*, sur deux motifs de l'Éclair	5	»
LOUIS.	Op. 41. Grand duo sur des motifs de l'Éclair	9	»
OSBORNE.	Op. 21. Variations brillantes sur la romance de l'Éclair : Quand de la nuit l'épais nuage,	7	50
—	Op. 25. Trois rondinos sur des motifs de l'Éclair, n. 1, 2, 3, chaque	5	»
PANOFKA.	Op. 9. Morceau de salon, notturno, suivi d'un rondo grazioso sur un motif de l'Éclair, pour violon, avec accompagnement de piano	7	50
SOWINSKI.	Op. 45. La Mer, fantaisie sur l'Éclair.	7	50
SOWINSKI et COTTIGNIES.	Op. 42. Trois duos concertans, pour piano et flûte, sur des motifs de l'Éclair, Cosimo et l'Ile des Pirates :		
	N° 1. Variations sur la romance de l'Éclair	7	50
	N° 2. Fantaisie sur des motifs de Cosimo	7	50
	N° 3. Rondo brillant sur un motif de l'Ile des Pirates	7	50
SCHUNKE.	Mosaïque de l'Éclair, trois suites des morceaux favoris de cet opéra, ch.	6	«
TOLBECQUE.	Deux quadrilles et deux valses sur des motifs de l'Éclair, pour le piano, n. 1, 2, chaque	4	50
—	Les mêmes à quatre mains, arrangés par Ch. de Bez, chaque	4	50

POUR DIVERS INSTRUMENS.

FERD. CARULLI.	Mosaïque sur les motifs de l'Eclair pour guitare seule, deux suites, chaque	4	50
—	Trois divertissemens, pour guitare et flûte ou violon, sur les motifs de l'Eclair, trois suites, chaque	4	50
COTTIGNIES.	Op. 44. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs de l'Éclair et Cosimo, divisées en trois suites, chaque	5	»
FESSY.	Pas redoublé pour musique militaire sur un motif de l'Éclair	4	50
F. HALÉVY.	L'Éclair arrangé pour deux violons, alto et basse, par J. Strunz, deux suites, chaque	15	»
—	L'ouverture	7	50
—	L'Éclair arrangé pour flûte, violon, alto et basse, par J. Strunz, deux suites, chaque	15	»
—	Ouverture	4	50
—	L'Éclair arrangé pour deux flûtes, par E. Walckiers, deux suites, chaque	7	50
—	Ouverture	4	50
WALKIERS.	Op. 63. Variations sur la romance de l'Éclair, pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano	7	50
—	Avec piano seul	7	50
F. HALÉVY.	L'Eclair, arrangé pour deux violons, par J. Strunz, deux suites, chaque	7	50
—	Ouverture	4	50
—	L'Éclair arrangée pour 2 flûtes, par E. Walckiers, deux suites, ch	7	50
—	Ouverture	4	50
TOLBECQUE.	Deux quadrilles et deux valses sur des motifs de l'Éclair, pour orchestre, n. 1 et 2, chaque	9	»
—	Les mêmes en quatuor, chaque	6	»
—	Les mêmes à 4 mains, chaque	4	50
	Les mêmes pour deux flûtes, deux violons, deux flageolets, chaque	4	50

PUBLIÉE PAR J. FRAY.

F. LAVAINNE.	Op. 22. Les deux Archers, caprice pour le piano	7	50

PUBLIÉE PAR BOIELDIEU.

L. S. FAVART.	*Inviolata* et *Domine salvum*, prières solennelles, avec accompagnement de piano	5	»
V. COCHE.	Op. 3. Passe-temps musical : Six stances et six airs de Bellini, Rossini et Meyerbeer, variées et arrangées pour la flûte, deux suites, chaque	6	»
—	Souvenir de la Norma, de Bellini, pour flûte et piano concertant	7	50
—	Op. 4. Souvenirs de Torquato Tasso, de Donizetti, pour flûte et piano concertant	7	50
—	Séjour en Suisse, air varié pour flûte et piano	7	50

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

V. COCHE.	Op. 1. Variations pour la flûte sur un air russe, avec accompagnement de guitare ou de piano	9 » et 7	50
HENRI HERZ.	Op. 86. Divertissement militaire	7	50
—	Op. 87. Troisième concerto, piano seul.	15	»
	Troisième concerto, orchestre séparé.	36	»
—	Op. 88. Les Trois Genres, mélodies variées		
	N° 1. Genre italien, cavatine de Bellini.	7	50
	N° 2. Genre religieux, Ave Maria, de mademoiselle Loïsa Puget	7	50
	N° 3. Genre allemand, ballade de Schubert	7	50

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

V. COCHE.	Les Laveuses du Couvent, de Grisar, air varié pour flûte et piano concertant	7	50
L. MESSEMAEKER.	Op. 16. Divertissement pour le piano sur la chanson bretonne de Masini	6	»

PUBLIÉE PAR TROUPENAS.

F. LAVAINNE.	Op. 17. Fantaisie fantastique pour le piano	7	50

ERRATA DE L'ARTICLE *SUR L'HARMONIE.*

Page 229, colonne 1, ligne 2, *de faire des progrès*, lisez : *de faire faire des progrès.*

Page 300, col. 1, l. 2, *et pousser les idées*, lisez : *et fausser les idées.*

Page 300, col. 1, l. 9, *et des progrès*, lisez : *et de ses progrès.*

Page 302, col. 2, l. 31 et 32, *ainsi que la manière*, lisez : *ainsi que de la manière.*

Page 300, col. 2, l. 38, *qui est la basse de tout système*, lisez : *qui est est la base de tout système.*

Page 300, col. 2, ligne dernière, *avait déjà donné les règles*, lisez : *avait déjà donné des règles.*

Page 301, col. 1, l. 13 et 14, *plus pratiquées que raisonnées*, lisez : *plus pratiques que raisonnées.*

Page 303, col. 1, l. 6, *le caractère est absorbé*, lisez : *le caractère dissonant est absorbé.*

Page 303, col. 1, l. 21, *pris comme base*, lisez : *prise comme base.*

Page 303, col. 1, l. 29, *Lauglé*, lisez : *Langlé.*

Page 303, col. 1, l. 29, *de Schieht*, lisez : *de Schicht.*

Page 303, col. 1, l. 10 en remontant, *d'Albrechtberger*, lisez : *d'Albrechtsberger.*

Page 304, col. 1, l. 30, *alternations*, lisez : *altérations.*

Page 304, col. 2, l. 9, *puisse faire sans tons les tons*, lisez : *puisse faire sa résolution dans tous les tons.*

Page 304, col. 2, l. 10 en remontant, *sont connues*, lisez : *sont devenues.*

Page 304, col. 2, l. 5 en remontant, *et l'accompagnement, et tous*, etc., lisez : *et l'accompagnement à des demoiselles, et toutes*, etc.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. N° 38.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 SEPTEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—De l'Opéra comique ; par M. H. Berlioz. —De la critique musicale dans ses rapports avec l'état actuel de l'art ; par M. d'Ortigue. — Souvenirs de voyage ; par M. Mainzer. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

DE L'OPÉRA COMIQUE.

On a beaucoup écrit pour et contre l'Opéra-Comique, on s'est passionné même, chose assez rare de notre temps en pareille matière, à débattre la question de son utilité et de son importance.

Pour son utilité, on voulait la démontrer moins encore par le goût qu'une parcelle de la population parisienne a conservé pour ce genre de spectacle, que par le grand nombre des théâtres lyriques de province dont l'Opéra-Comique de Paris alimente le répertoire, et qui périraient sans lui. Les argumens de ses adversaires frappaient à la fois sur son importance et sur son utilité, et tendaient, en niant la première, à prouver que la seconde était au moins fort contestable, en ce sens, qu'il est plutôt nuisible qu'utile de propager dans les provinces l'usage d'un genre de compositions en arrière de l'état actuel de l'art dans la presque totalité de l'Europe musicale.

Cependant, à considérer attentivement les choses, est-il rigoureusement nécessaire de supposer à l'Opéra-Comique un genre exclusif, circonscrit dans certaines limites? et ce genre consiste-t-il réellement dans des pièces mêlées de dialogue et de chant, dont le style flottant sans cesse entre les hautes et basses régions de la pensée, semble néanmoins aspirer beaucoup moins à monter qu'à descendre?

Ou bien, en lui laissant toute latitude sous le double rapport du drame et de la musique, en lui permettant de parler ou de chanter, de chercher à faire pleurer ou rire, selon qu'il le jugerait à propos, et le mettant, en un mot, dans le cas de pouvoir changer son titre vermoulu d'*Opéra-Comique* contre celui de *second théâtre d'Opéra,* lui ferait-on véritablement perdre de son importance et de son utilité? Nous ne le croyons pas.

Loin de là, cette oscillation continuelle, qu'il n'est que trop aisé d'apercevoir en lui, est une des principales raisons de sa décadence; elle a produit un genre bâtard qui fatigue les amateurs de vaudevilles par son exubérance musicale autant qu'elle irrite les partisans de la musique par les défauts opposés.

Un vaudeville, bon ou mauvais, ne devient pas un opéra parce qu'au lieu de couplets on entremêle

TIMBRE

un dialogue et des morceaux de chant un peu plus développés et accompagnés plus richement : une foule d'ouvrages dont le titre figure habituellement sur l'affiche du théâtre de la Bourse, ne sont que des vaudevilles décorés d'un nom plus pompeux, et un peu plus ennuyeux que les autres. D'un autre côté, en accordant même que le second théâtre lyrique dût s'interdire les pièces entièrement chantées, il lui resterait encore une belle carrière à parcourir. Car un véritable opéra ne perd guère de son prix et ne descend point au-dessous du rang que son mérite lui assigne, par cela seul qu'il n'est pas chanté d'un bout à l'autre, et qu'on substitue au récitatif courant quelques lignes de dialogue. Fidelio et le Freyschütz en sont d'illustres preuves. Il n'y a que les sujets d'un lyrisme très prononcé, tels que les tragédies antiques sur lesquelles Gluck et Spontini ont exercé la puissance de leur génie, qui pourraient être incompatibles avec le mélange du dialogue et de la musique. Pour tous les autres, cette succession bizarre des deux langages ne nous choque plus, l'usage en est adopté aujourd'hui dans toute l'Europe; il a passé dans les mœurs de l'Italie comme dans les mœurs de la France et de l'Allemagne. J'ai vu jouer au théâtre du Fondo un ouvrage de Donizetti conçu et exécuté dans ce système, dont les Napolitains s'accommodaient fort bien.

La difficulté n'est donc pas là; elle est dans le parti, que le théâtre de la Bourse n'a jamais su prendre jusqu'ici, d'être franchement vaudeville ou opéra. Il semble pourtant qu'il n'y ait guère à hésiter entre l'un et l'autre, le nombre des théâtres de vaudeville augmentant de jour en jour, sans que le public amateur de flons-flons soit devenu plus nombreux, pendant qu'au contraire l'amour de la musique fait de rapides progrès dans les masses sans que nous voyions surgir de nouvelles institutions propres à satisfaire à tant de besoins nouveaux. En tout cas, s'il y a quelque chose de plus évident encore que les raisons qui devraient guider l'Opéra-Comique dans son choix, c'est la nécessité d'en faire un tel quel.

Le théâtre Feydeau, autrement dit l'Opéra-Comique, a dès son origine montré la prétention de représenter le genre national. Au commencement du siècle cette prétention était fondée; il y a quinze ans à peine elle l'était encore; aujourd'hui elle ne l'est plus.

En effet, à l'époque des Monsigny, Grétry, Philidor, etc., la France sensible déjà à l'*expression musicale* appliquée à un certain ordre de sentimens et de passions, devait aimer les compositions de ces maîtres à l'exclusion de tout autre genre de musique. De telles œuvres, naïves, simples, touchantes, quelquefois pleines de franche gaîté, toujours claires et faciles, sans ornemens d'aucune espèce, dépourvues de tous développemens ambitieux, dont tout l'effet était dû à une mélodie naturelle, *facile à retenir*, à un rhythme commun mais saillant, à l'absence de toute modulation recherchée, où la soumission de l'orchestre devant le chant était égale à celle du chant devant le drame; de telles œuvres, dis-je, devaient nécessairement plaire à une nation douée d'une certaine dose de *sensibilité*, d'un *esprit* fertile en expédiens pour combattre son *imagination*, hostile à tout ce qu'elle ne comprend pas de prime-abord, raisonneuse malgré sa légèreté, ne trouvant de charmes dans l'art que ceux qu'elle peut aisément analyser à l'aide du vocabulaire de la science, parlant une langue peu musicale mais exacte et plus faite pour la démonstration que pour la passion, à une nation enfin qui, dans sa profonde ignorance de la musique, ne demandait à celle-ci que ce qui la rapproche de la littérature (je ne dis pas de la poésie) et ce qu'elle a de moins indépendant. La France devait adorer Grétry, moins encore pour les qualités réelles qui font de lui un homme d'un génie incontestable, que pour les défauts qui rendent aujourd'hui l'exhibition de ses œuvres à peu près impossible et sans lesquels le succès de ces mêmes œuvres eût été alors d'une égale impossibilité. Pour combattre cette opinion, on pourrait tirer des argumens spécieux de la terrible énergie dont la France entière donnait des preuves à cette époque; mais un tel contraste entre les occupations sérieuses de notre nation et ses prédilections d'art a déjà été constaté maintes fois, il est d'ailleurs excessivement fréquent chez une foule d'individus. On sait que Florian était un duelliste, et que Marat élevait des serins. Mais, pour ne pas entrer à ce sujet dans une discussion qui nous mènerait trop loin, si l'on ne veut pas accorder que la France *dut* aimer alors une telle musique, nous dirons seulement que la France *l'aimait;* l'énoncé de ce *fait* incontestable ne saurait être le sujet d'une controverse. *L'opéra-comique était donc réellement alors le genre national.*

Nicolo, Boïeldieu et Berton, qui succédèrent à

Philidor, Monsigny et Grétry, ne trouvèrent pas leur public beaucoup plus avancé sous le rapport de l'éducation musicale; aussi, tout en adoptant quelques perfectionnemens dans les formes, en donnant un peu plus d'importance à l'harmonie, une plus grande extension à l'orchestre, ils n'outre-passèrent cependant que de fort peu la limite à une certaine distance de laquelle leur auditoire les eût perdus de vue. Ils firent faire un pas à l'opéra comique, mais ce pas n'était point assez grand pour le séparer de son public. *L'opéra comique était encore le genre national.* Depuis lors les rôles ont été intervertis; une révolution frappante s'est opérée en sens contraire. C'est le public qui a marché et l'opéra comique qui est resté immobile. Et quand, épouvanté de l'isolement dont il se voyait menacé par l'indifférence de la génération actuelle et l'extinction de celle qui la précéda, il s'est agité convulsivement pour suivre de loin la foule qui l'abandonnait, les directeurs aux mains desquels ses destinées avaient été mises, se sont obstinés, en dépit des avertissemens qu'on leur donnait de toutes parts, en dépit même des expériences journalières qui les avertissaient de leur erreur, à le maintenir de vive force dans son absurde immobilité. Cependant les progrès de la musique ne se manifestaient pas seulement à l'Opéra, au Conservatoire, au théâtre Italien et dans les salons, le Vaudeville lui-même, entraîné par l'exemple et plus clairvoyant sur ses propres intérêts, s'agrandissait journellement par la musique même; il en est arrivé aujourd'hui à être presque l'égal de l'Opéra-Comique sous plusieurs rapports. Les flons-flons, les airs populaires ne lui suffisent plus; il lui faut des chanteurs, des musiciens, des chefs d'orchestre capables d'exécuter convenablement les *petits airs, duos, trios, morceaux d'ensemble, chœurs et ouvertures* qu'il introduit dans ses drames et comédies, et qu'il fait écrire exprès par des compositeurs quelquefois doués de beaucoup de talent. Le goût du public en général pour la musique s'est donc développé, ses exigences se sont donc accrues, puisque le vaudeville lui-même, le vaudeville, cet ennemi né de l'art musical, s'est vu obligé de s'accrocher à lui en implorant aide et protection. Et si cet exemple ne démontrait pas suffisamment la vérité du fait, nous en trouverions une nouvelle preuve dans la prospérité constante de l'Opéra et du théâtre Italien, c'est-à-dire des deux seuls théâtres lyriques de Paris, pendant que beaucoup d'autre et le théâtre Français lui-même, voient leur astre pâlir, ou, ne marchant que par secousses (comme fait l'Opéra-Comique), tombent à chaque pas et ne se relèvent que pour tomber plus lourdement.

L'opéra comique n'est donc plus le genre national.

A présent, si les arbitres de sa destinée (style d'opéra comique) se décident modestement à lui faire prendre rang parmi les théâtres de vaudevilles, ils doivent se hâter de le débarrasser d'une partie de sa défroque musicale qui lui serait fort inutile et ne rapporterait pas le quart de ce qu'elle coûte. C'est un peu trop pour le vaudeville, ce n'est pas assez pour l'opéra. S'ils aspirent au contraire à l'élever une bonne fois jusqu'à la musique dramatique, il faut avouer que leur tâche est rude et qu'ils ont besoin, pour mener à fin une telle entreprise, d'un amour de l'art aussi éclairé qu'incorruptible, d'une rare prudence et d'une prodigieuse énergie. Nous souhaitons sincèrement qu'ils y parviennent, mais nous ne l'espérons pas, pour trois raisons. La première est que, pour achever un travail quelconque, il faut d'abord l'entreprendre avec la ferme résolution d'aller jusqu'au bout, et que rien ne prouve que MM. les directeurs de l'Opéra-Comique aient seulement songé à élever un *second théâtre d'Opéra* sur les ruines de celui qu'ils dirigent aujourd'hui. — La seconde est que ce malheureux théâtre traîne après lui un passé qui doit paralyser nécessairement tous les efforts tentés pour sa régénération, et qu'on ne peut pas cependant, sans d'horribles déchiremens, briser les liens qui le rattachent à ce passé. — La troisième est que, lors même que MM. les directeurs actuels pourraient et voudraient opérer une réforme radicale, ils ne sauraient comment s'y prendre pour y parvenir, cette tâche étant infiniment au-dessus de leurs lumières, et l'amour d'un art qu'ils ignorent ne pouvant leur en tenir lieu.

HECTOR BERLIOZ.

TIMBRE

DE LA CRITIQUE MUSICALE

DANS SES RAPPORTS AVEC L'ÉTAT ACTUEL DE L'ART.

(1er article.)

La critique musicale continue à être depuis près d'un demi-siècle, un sujet de dispute entre les musiciens et les gens de lettres. Les premiers se considérant comme seuls juges compétens des productions d'un art dont ils ont, disent-ils, approfondi la théorie et sondé les mystères, s'attribuent le privilége exclusif d'exercer le monopole de la critique musicale. Les seconds, se fondant sur ce que la musique est faite pour tout le monde, prétendent que tout le monde a le droit de la juger et de la déclarer bonne ou mauvaise, selon que l'effet qu'elle produit sur les masses est flatteur ou désagréable.

Tant que la question en sera réduite à ces termes, il y aura peu de conciliation à espérer entre les adversaires de part et d'autre, et nous ne pensons pas que le public puisse tirer grand parti de la critique musicale envisagée de ces deux manières diverses.

Examinons donc en peu de mots ces deux systèmes. Celui qui est adopté par les musiciens et les professeurs, repose sur la théorie, et sur ces principes et ces règles, dont l'ensemble forme la doctrine musicale enseignée et promulguée par les conservatoires. Tout cela est fort bien, sans doute. Mais d'abord, cette théorie, cette doctrine inflexible, d'après laquelle on apprécie toutes les œuvres à leur apparition, est-elle toujours l'expression naturelle et vraie des rapports fondamentaux que l'art prend pour type de ses créations? En d'autres termes, se prête-t-elle également à ce qu'il y a de commun, d'universel dans l'expression de la musique, et aux conditions, aux besoins de l'art tels qu'ils se modifient par la nature des idées et des sentimens qui prédominent à chaque phase de l'humanité? Et, s'il n'en est pas ainsi, comment juger des transformations, des développemens de l'art, d'après des systèmes de théorie, qui évidemment ne sauraient s'y rapporter, quelque versé qu'on soit d'ailleurs dans la connaissance de ces systèmes? Vouloir appliquer à toutes les productions nouvelles une même théorie, c'est étouffer d'avance le germe de tout progrès; c'est même prétendre arrêter la marche de l'humanité, puisque l'art ne progresse qu'en vertu du mouvement des idées générales. Mais, en définitive, comme il est impossible d'immobiliser le monde, la pensée et l'art; la théorie, c'est-à-dire, le corps, l'organe, l'instrument, finit toujours par s'étendre et se modifier; et cela est si vrai, que partout la théorie a été précédée par l'art, et que chaque période de celui ci forme sa théorie, comme aussi chaque génie crée la sienne.

Les gens de lettres, peu curieux de la science et des connaissances spéciales qui distinguent les musiciens, se posent dans leur critique comme les fidèles interprètes de ce que le sentiment des masses a d'infaillible. Si les premiers, je veux dire les musiciens, les regardent en pitié du haut de leur érudition, ceux-ci le leur rendent bien. Les gens de lettres ne se donnent pour rien moins que pour de passés-maîtres en *esthétique*, et renvoient aux autres la triste qualification de *techniques*. Leur critique n'est pas, il est vrai, comme celle de leurs doctes confrères, sèchement scholastique, froidement grammaticale, empesée et hérissée à chaque ligne de termes de l'école; en revanche, il est impossible de rencontrer plus de suffisance, plus d'ignorance que dans les feuilletons de ces connaisseurs hommes de lettres. Du reste, cette critique, n'est guère plus intelligible, pour le public, que celle des érudits, tant ces messieurs confondent les premières notions et les élémens fondamentaux de la musique; tant ils divaguent sur ce qu'on nomme *harmonie, mélodie*, *chant*, *expression*, *tons*, *sons*, *rhythme*, *mesure*, etc., etc. De même que les uns, les musiciens savans, se sont fait les adorateurs du style, de la *correction*, du *mécanisme*, de tout ce qui constitue le savoir-faire et le métier dans le compositeur; de même aussi, les autres, les littérateurs, se sont créés les champions de ce qu'ils appellent la mélodie. La mélodie! c'est l'ame de la musique! c'est le génie! ils l'attendent; ils la saluent au passage; ils la suivent à la piste. Bien entendu que la mélodie, pour eux, n'est le plus souvent que la roulade, la fioriture, la vocalise, la broderie; comme si l'expression consistait dans ces *hoquets*, comme dit un vieil auteur, dans ces convulsions, dans ces contorsions dont il plaît à la plupart des chanteurs d'orner agréablement leur exécution.

Tels sont les caractères de ces deux systèmes de critique, que les aristarques musicaux de la presse quotidienne ont suivi jusqu'à présent avec plus ou moins de talent, plus ou moins d'autorité. A moins

SUPPLÉMENT au N° 38 de la GAZETTE MUSICALE.

de désespérer des progrès de l'éducation musicale parmi nous, on doit penser que le moment est venu où la critique musicale reposera sur d'autres élémens. Remarquez que, dans les deux systèmes de critique que je viens de signaler, on oppose aux œuvres d'art sur lesquelles la critique s'exerce, une règle qui est elle-même sujette à contestation. D'une part, c'est la théorie qui est loin, comme nous l'avons vu, de se rapporter aux conditions actuelles de l'art; d'autre part, c'est le sentiment général, chose vague en elle-même, et que chacun peut comprendre et interpréter à sa manière.

Il faut donc qu'il y ait en dehors de l'art et des artistes, des critiques et du public, une règle supérieure que tous reconnaissent et à laquelle tous se déclarent soumis. Nous verrons tout-à-l'heure quelle doit être cette règle.

Ce principe général étant admis, trois choses nous semblent nécessaires pour élever la critique au niveau de ses fonctions; et d'abord, une théorie, une doctrine musicale, fondée sur les rapports intimes de l'homme avec les données matérielles qui constituent les élémens de l'art musical en tant qu'expression de ces mêmes rapports. Au moment où nous écrivons, d'immenses travaux se préparent dans ce but, et ces tentatives donnent à penser que tôt ou tard nous posséderons une théorie complète de la musique, non isolée, non séparée des autres objets de nos connaissances, mais basée sur les notions fondamentales à l'essence de l'homme et les lois de son être considéré comme intelligence, sentiment et organisation (1). Plus cette théorie sera naturelle, plus elle sera vraie, véritablement philosophique, claire et populaire.

Cet élément est l'élément essentiel, indispensable, parce qu'il fournit seul au critique le moyen de se rendre capable de juger sainement de la nature de l'art, de ses caractères généraux et permanens, ainsi que des modifications infinies qu'il présente suivant les temps, les lieux et les circonstances.

Mais comme la tâche de la critique est surtout de s'exercer sur des œuvres spéciales, il faut qu'elle tienne compte en outre des deux choses suivantes:

1° De la puissance individuelle de chaque compositeur.

2° De la nature ou de l'ordre d'idées et de sentimens auxquels ses compositions correspondent.

De la combinaison de ces deux derniers élémens avec le premier doit ressortir la critique la plus complète, celle qui opère à la fois et sur l'art et sur l'artiste, et sur la nature, des idées que l'artiste a exprimées.

On peut apprécier la puissance individuelle de création qui caractérise chaque compositeur, en premier lieu, par l'organisation dont il est doué; en second lieu, par sa force de volonté ou la persévérance de son travail; en troisième lieu, par la science qu'il a acquise.

Les idées et les sentimens que représentent les œuvres d'un compositeur, peuvent être appréciés également par l'ordre d'idées et de sentimens qu'elles réveillent dans l'ame des auditeurs. De plus, la critique doit examiner jusqu'à quel point ces idées et ces sentimens se rapportent aux idées dominantes de l'époque. Ainsi, lorsqu'un musicien fera naître dans notre esprit l'idée d'un monde surnaturel, lorsqu'il transportera notre imagination dans une région supérieure, lorsqu'il nous élèvera au-dessus du cercle étroit des rapports matériels dans lesquels nous vivons, et nous ouvrira, pour ainsi dire, le champ de l'infini, un espace illimité, nous n'hésiterons pas à appeler ce musicien un génie sublime. Mais si la puissance d'activité de ce musicien, se borne à l'expression de ce genre d'idées et de cet ordre de rapports; s'il est inhabile à peindre une multitude d'autres rapports d'une nature moins élevée; s'il ne peut rendre les mille nuances des passions humaines; s'il ne peut chatouiller les sens de l'auditeur par tout ce que le sensualisme a de coquetteries, de raffinemens, d'images voluptueuses et enivrantes, comme le fera un autre compositeur, dira-t-on que ce dernier sera supérieur au premier? Évidemment non, car avec une égale puissance d'individualité, les idées qu'il représente appartiennent à un type moins parfait et moins pur.

(1) Les lecteurs de la *Gazette musicale* connaissent déjà, par de nombreuses citations et un compte rendu détaillé, le travail de M. Busset, intitulé la *Musique simplifiée*. Cet ouvrage attend sa partie la plus importante qui roulera sur l'harmonie. Nous ne pouvons apprécier encore l'ensemble du système de M. Busset; mais les fragmens qu'il a bien voulu nous communiquer, nous font espérer que son livre signalera un véritable progrès dans l'enseignement.

Je ne crois pas devoir m'appesantir davantage sur les nombreuses applications que l'on peut faire de ce système, selon le caractère du talent de chaque artiste, et le caractère des idées qu'il exprime ; je veux seulement faire remarquer que ce système de critique largement compris, peut contribuer à rectifier une foule d'opinions sur des œuvres tant anciennes que contemporaines, et cela de deux manières : d'un côté, il soustrait ces productions à la tyrannie de la critique *savante*, toujours prête à condamner un ouvrage, non d'après l'appréciation des facultés qui constituent l'individualité du compositeur et de l'ordre d'idées qu'il met en lumière, mais seulement d'après les incorrections, les formes hasardées et inusitées qui peuvent se rencontrer dans son style. On peut dire hardiment qu'il existe plusieurs monumens d'art remarquables par le type élevé de beauté auquel ils se rapportent, lesquels sont tombés en discrédit, tant la critique verbale et puriste s'est acharnée contre eux. Lorsqu'on aura reconnu que le style et les formes ne sauraient être le point de départ du critique dans le jugement d'un œuvre, mais qu'ils sont subordonnés à la pensée qui anime l'œuvre; qu'ils ne sont que des instrumens, des moyens d'expression qui se modifient suivant les exigences de cette pensée, la critique dont je parle tombera d'elle-même.

D'un autre côté, ce système soustrait également les productions aux argumens que l'autre espèce de critique tire du sentiment commun et du goût général; car il est certaines époques, où le goût général peut être perverti. Et pour ne parler que du moment présent, il est certain que si l'on avait à prononcer entre les œuvres de Haendel, par exemple, et tel opéra ou tel ballet de nos jours, le sentiment de la masse ne serait pas douteux; il se manifesterait en faveur du ballet ou de l'opéra nouveau. Quel critique oserait dire pourtant que cette musique est plus sublime que celle de Haendel? Et pourquoi ne le dirait-il pas, je vous prie? N'est-ce pas parce que l'ordre d'idées représenté par Haendel, correspond à un *idéal* infiniment plus haut que celui de notre petit art contemporain?

Il y a donc, comme je le disais tout-à-l'heure, en dehors de l'art, de l'artiste et du critique, une règle supérieure et éternelle de beauté, à laquelle le critique doit acquiescer, et d'après laquelle il doit former son jugement. Dans un prochain article nous invoquerons plusieurs témoignages sur la nature et l'essence de ce principe.

J. D'O.....

(*La suite au prochain numéro.*)

SOUVENIRS DE VOYAGE.

MUNICH. — HENRI ISAK, BERNABEI, KERL, ORLANDO LASSO ; — ETT, HAUBER, DROBISCH, STUNZ, AIBLINGER.

(3e Article.)

Sous le rapport de l'histoire de la musique religieuse, Munich peut être comptée parmi les villes du premier rang, et occuper dignement sa place à côté de Vienne et de Leipsick. Les grands artistes de l'Allemagne, de l'Italie et de la Belgique trouvèrent, pendant plusieurs siècles, une arène pour lutter et recueillir de la gloire à la cour de Bavière. Ce serait une belle série de noms célèbres si l'on voulait énumérer tous ceux qui, depuis le seizième siècle jusqu'aux temps modernes, y ont vécu et l'ont illustrée par de sublimes ouvrages.

Je ne remontrai pas jusqu'à la fin du quinzième siècle, pour vous raconter l'histoire de ce fameux musicien aveugle-né, *Conrad Paulmann*, le *Paganini* de son siècle (1).

Quel nom du seizième siècle égale, dans le monde musical, celui de *Henri Isak*? Il habitait *Inspruck* et s'y plaisait; aussi, lorsqu'il fut appelé à *Munich*, l'ame déchirée du compositeur exhala ses touchans regrets et ses adieux dans le chant : *Inspruck il faut te quitter!* La mélodie en devint populaire ; l'église protestante s'en empara, et, sous une autre forme, elle fait encore aujourd'hui l'un des chants les plus élevés, les plus sublimes et les plus édifians de cette église. Il y a juste 300 ans qu'*Isak* chanta *Inspruck, il faut te quitter*! Et à présent encore en Allemagne, dans les villes, dans les campagnes, dans l'église les

(1) Né à Nuremberg, il fut un des premiers virtuoses sur l'orgue, le violon, la flûte et la trompette. Tous les rois de son temps se le disputèrent. L'empereur *Frédéric III* lui donna un habit tissu d'or, une épée, son porte-épée et une chaîne également en or. Le duc de *Ferrare* lui fit présent d'un manteau tissu en or, et de beaucoup d'autres choses précieuses. *Albrecht III*, duc de Bavière, l'appela à sa cour, où il resta jusqu'à sa mort. Dans l'église de Notre-Dame, à Munich, on voit encore son tombeau en marbre, où il est représenté jouant de l'orgue. Il mourut en 1473.

jours de fêtes, le soir dans les familles, il n'est pas un enfant qui ne chante la traduction religieuse: *Nun ruhen alle Waelder.*

Quel nom, vers la même époque, eut plus de retentissement que celui de *Senffl*, légataire des mystères de l'art de son grand maître *Isak?* Ce fut lui qui devint le favori de *Luther.* On raconte qu'un jour après avoir entendu un motet de *Senffl*, *Luther* s'écria, dans son poétique langage: « Je ne saurais faire un tel ouvrage quand bien même je me couperais en quatre! » Né à Bâle, il devint maître de chapelle à Munich, où il écrivit et publia ses motets avec l'épigraphe: *Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini.* Là, encore, il écrivit les *Sept paroles du Sauveur*, que l'on met, sous le rapport de la couleur religieuse, bien au-dessus des *Sept paroles* par Haydn.

Je ne mentionnerai qu'en passant *Maximus Trajano*, *Zacconi*, moine augustin de *Pesaro* (1); et le célèbre *Ivo de Vento* qui tous trois vécurent à Munich en 1560. Le dernier écrivit et publia des ouvrages nombreux et estimés (2).

Victorin, qui fut maître de chapelle à l'église Saint-Michel, vivait aussi à la même époque (3).

Je citerai encore *Cæsar de Zaccariis*, de *Cremona*, 1590 (4).

En 1672 florissait *Hercules Bernarbei*, qui abandonna Rome, lieu de sa naissance, pour Munich; le service du pape pour celui de l'électeur (5).

Steffane quitta l'église de St.-Marc à Venise, pour venir à Munich lutter de gloire et de grace avec son maître Bernebei et *Caspar Kerl* (1), un des organistes et des compositeurs les plus célèbres de son temps. Steffane avait quitté l'Italie comme enfant de chœur, il y retourna comme évêque et devint à Rome l'ami inséparable du cardinal Ottoboni, comme de notre temps Cimarosa l'a été du cardinal Consalvi.

Murschhauser, élève de Caspar Kerl, mérite encore d'être cité, il fut directeur de Notre-Dame (2).

Wagner de même, moine bénédictin, 1700 (3).

Mais celui qu'on doit citer comme l'orgueil et la gloire de Munich, la gloire de l'Allemagne, c'est *Roland Lass*, Belge (*Orlando Lasso*), le *Palestrina du Nord.* Après avoir acquis de la célébrité en Italie, après avoir été chef de la chapelle Saint-Jean de Latran à Rome, sept ans avant *Palestrina*, il vint passer les derniers vingt ans de sa vie à Munich, où il dirigea une chapelle de chanteurs telle que l'Allemagne n'en avait jamais eue de pareille. Dans tous ses ouvrages, Orlando nous apparaît dans une sorte de calme et de grandeur, rempli de gra-

---

(1) Il écrivit *Prattica di Musica*, 2 tom.

(2) *Cantiones sacræ*, 4 vocum; *Cantiones Germanicæ*, 4 et 5 vocum; *Cantiones* 3 et 8 vocum; des motets, des madrigaux, des chants allemands et français à 4 voix.

(3) Les ouvrages de lui qui ont été publiés à Munich sont: *Thesaurus LXX Lytaniarum*, 4 et 10 vocum; *Philomele cœlestis*, 2 et 4 vocum. Pour la consécration de l'église Saint-Michel, il écrivit un drame religieux intitulé: *Le combat de l'archange Michel avec Lucifer*, qu'on exécuta devant la porte de l'église.

(4) Il publia (1590) à Munich: *Cantiones sacræ*, 4 vocum; 1594, *Intonationes Vespertinarum* et *Hymni*, 5 vocum; *De tempore per totum annum* 1595, *Anzonette* a quattro voci.

(5) *Hercules Bernabei* était maître de chapelle au Latran en 1662. A la mort d'*Horace Benevoli*, en 1674, il fut élu directeur de la chapelle du Vatican. Ensuite, il fut attiré à la cour de Bavière où il finit ses jours. Les ouvrages que l'on conserve de lui, dans la bibliothèque du Vatican, sont des messes, des *offertorios* de 4, 8, 12 et 16 voix. D'après les uns, ce fut son fils, et suivant d'autres, le fameux *Caspar Kerl* qui lui succéda comme maître de chapelle. Quoi qu'il en soit, *Joseph-Antoine Bernabei*, son fils, remplit cette charge, et fut de plus conseiller de la cour. Entr'autres ouvrages de ce dernier qui furent publiés, on cite sept messes à 4 voix et *Orpheus ecclesiasticus.*

(1) *Caspar Kerl*, élève de *Carissimi*, né Saxon, fut organiste à la cour de Vienne, alla à Rome, puis retourna en Allemagne, et devint maître de chapelle auprès de l'électeur *Ferdinand Maria* à Munich.

(2) Les ouvrages connus de lui sont: *Octitonium novum organicum*, Augsbourg, 1696; *Vespertinum Latriæ* et *Hyperduliæ cultus*, 1700; *Prototypi longo-brevis organici II partes; Operis organici tripartiti II partes* 1714; Academia musico-*poetico bipartita* ou *Académie de la composition musicale.*

(3) Nous connaissons de lui les ouvrages suivans, dont les titres seuls suffisent pour nous peindre l'esprit monacal du temps: *Le Jardin musical*, contenant cent airs pour le soprano ou le contre-alto, avec accompagnement de basse fondamentale, Augsbourg 1717; *Le cigne de la Sainte-Vierge chantant avant sa mort les louanges de Marie*, 20 airs; *Le jet d'eau de la Sainte-Vierge dans le jardin musical*, contenant 31 airs; *L'abeille de la Sainte-Vierge chantant* 52 *airs* ou *motets*, avec *Accompagnement* des instrumens contenables, Augsbourg, 1715.

vité, de chaleur et de majesté. Le temps a changé les goûts; la nouveauté a jeté un voile épais sur les ouvrages que les siècles passés ont produits, et l'homme qui fut regardé comme le prodige de son temps, est tombé dans un oubli dont il ne renaîtra jamais. Si 60 gros volumes in-folio ne suffisent pas pour contenir tout ce qu'a écrit Lasso, à peine quelques hymnes et quelques messes, déterrées ça et là sont-elles encore chantées comme un hommage de vénération à ces grands génies des temps passés. Les exigences de nos oreilles ne sont plus les mêmes, les chants que pendant plus d'un siècle tout le monde admirait, résonnent à l'oreille vulgaire comme une langue étrangère dont, ne connaissant ni les mots, ni les phrases, les pensées ne peuvent être comprises. Ces chants étonnent, mais ils ne touchent plus; et ce que les chanteurs du pape écrivirent sur les partitions de Lasso (*Hic ille Lassus qui Lassum recreat orbem: C'est ce Lassus* (*fatigué, las*), *qui réjouit le monde fatigué*); ne trouve de sympathie maintenant que dans les cœurs de ceux qui ont appris cette langue étrangère, qui ont exercé leurs oreilles à ces accens pieux, et qui reconnaissent que ce cachet d'une véritable grandeur est l'écho de ces temps reculés, de ces temps de foi et de croyance.

Lasso mourut en 1594 à Munich. Il laissa quatre fils dont trois héritèrent de son génie et de ses talens. *Jean* brilla comme chanteur à la cour de Bavière, *Ferdinand* remplaça son père et devint maître de chapelle de *Maximilien Ier*, *Rudolphe* succéda à son frère et fut organiste de la cour. Il acquit une telle réputation, que *Gustave-Adolphe*, roi de Suède, pendant son séjour à Munich, vint visiter dans sa modeste habitation le compositeur dont la renommée était européenne.

Munich est peut-être le seul endroit où l'on entende encore dans les églises quelques-unes des œuvres de *Lasso*. Il y a, au milieu de ce tourbillon de nouveautés, quelques hommes qui, pleins de vénération pour les accens harmonieux des siècles qui ne sont plus, les font revivre et leur vouent un culte tout spécial. De ce nombre sont, MM. *Hauber*, prédicateur de la cour, et *Ett*, organiste de Saint-Michel; tous deux savans musiciens qui, dans l'ouvrage du chanoine Spaeth, intitulé : l'*Art en Italie*, ont tracé une esquisse historique de l'art musical. Elle prouve que le raisonnement des auteurs s'est fondé sur une étude approfondie des partitions des différens siècles, mérite d'autant plus rare, que la lecture des ouvrages des quinzième, seizième et dix-septième siècle, n'est pas seulement difficile, mais presqu'impraticable; si les parties sont écrites en partitions (ce qui ne se rencontre pas toujours), il y manque la division en mesure (1). Qu'à la bibliothèque du palais ducal à Venise, vous demandiez les œuvres de Lotti, on vous les apporte, mais en parties séparées. Par la partie du premier ou du second violon, on ne peut juger une symphonie de Beethoven, à moins que l'on ne se fasse une idée de la musique comme cet Anglais qui, invité à chanter quelque chose de Haendel, dont il parlait toujours, chanta le tenor d'un chœur de *Judas Maccabée* après avoir compté dans le plus profond silence 60 mesures de pauses.

Je n'avais jamais entendu l'ancienne musique, je ne la connaissais que pour en avoir lu seulement les partitions, M. Ett eut l'obligeance de faire exécuter dans l'église Saint-Michel, une messe de Palestrina, celle intitulée : *Super æterna Christi munera*. Ce fut un jour de grande fête musicale pour moi. J'y fus, accompagné de M. *Stoepel*. Nous rencontrâmes dans l'église M. *Poelchau* (1) de Berlin, connaisseur et appréciateur de la musique ancienne.

La messe commença. Ces sons étranges, ces accens séculaires, me frappèrent d'étonnement. La première impression passée, l'oreille s'habitue vite à cette musique calme, presque sans couleur puisqu'elle est sans passion. Je la connaissais trop pour y chercher de profondes émotions; j'aurais été trompé dans mon attente. Quoique l'exécution ne pût être comparée à celle que j'entendis plus tard à Rome, elle ne contribua cependant pas peu à m'ha-

(1) M. Hauber possédant une des plus riches bibliothèques de musique des XVe XVIe et XVIIe siècles, traduite par lui-même en écriture moderne, avait pour l'histoire des documens qui sont dans peu de mains. Je ne dois pas passer sous silence avec quelle bienveillance il met sa collection, faite avec autant de zèle que de peine, à la disposition de ceux qui veulent venir chez lui, soit pour l'étudier, soit pour en prendre des copies.

(2) M. Poelchau est possesseur de la plus riche bibliothèque de musique qu'on ait jamais vue, d'autant plus précieuse, qu'elle contient les plus belles compositions des grands maîtres, tels que *Bach*, *Haendel*, *Graun*, *Schicht*, *Haydn*, *Mozart*, etc., en manuscrits originaux.

bituer l'oreille à ces sons dans lesquels, par la suite, j'ai trouvé tant de charmes.

Dans toutes les églises, à Munich, on fait de la musique, mais seulement pour faire de la musique, et celle que j'y ai entendue annonçait un très-grand degré de décadence. Qu'elle ait une teinte religieuse, qu'elle soit digne du lieu, qu'elle atteigne son but, on ne s'inquiète guère de tout cela. C'est de la musique voilà tout, à peu près comme à Saint-Roch à Paris; de la musique dramatique, ou de celle de quadrille, avec des paroles tirées des psaumes ou du missel. On veut que celui qui vient à l'église, et qui apporte sa petite offrande, se soit amusé autant que celui qui va le soir à la guinguette. Il n'y manque que la permission de danser, encore fait-on tout pour en exciter l'envie.

Dans la Cathédrale cependant, la musique était d'un style plus élevé et attirait le monde brillant de Munich. Un jeune compositeur de Leipsick, M. *Drobisch* en était l'ame. Il a écrit de belles messes, de beaux *offertoires*. On reconnaissait dans les œuvres de ce jeune homme, la grande et belle école saxonne, et il promettait à la musique d'église un digne appui.

La chapelle de la Cour était remarquable aussi sous plus d'un rapport, et méritait alors de la part des artistes et des connaisseurs des visites réitérées.

On y exécutait alternativement des morceaux dans le style ancien et dans le style moderne. Lasso et Palestrina, surtout, étaient chantés un dimanche, et le suivant c'étaient les compositions des frères Haydn, de Mozart, d'Eibler, etc. Un dimanche, M. *Stunz* dirigeait la musique, l'autre dimanche c'était M. *Aiblinger*, tous deux compositeurs d'un très-grand mérite, tous deux ayant déjà produit des ouvrages fort estimés. M. Stunz s'est distingué autant dans la musique religieuse, que dans la musique dramatique. Ses compositions portent un caractère rare d'élégance et de grace. Richesse de mélodie, profondeur de combinaisons harmoniques, nous font partout reconnaître le digne élève de Winter et de Salieri. M. Aiblinger possède ce talent remarquable d'unir la grace à ce cachet de dévotion qui donne à ses compositions cette rare teinte de vérité et de religiosité. Ses *responsoria*, qu'on chante à la chapelle de la Cour, sont les plus beaux de tous ceux que j'ai entendus. Je trouvais une douceur, une grace dans ces accens, un caractère d'antiquité qui me les faisait préférer même aux *responsoria* de la chapelle Sixtine, bien que la sanction des siècles parlât en faveur de ces derniers.

Un jour, M. Aiblinger m'emmena avec lui dans le chœur des chanteurs. Il me plaça dans une tribune vis-à-vis celle de M. Poissl. La messe que nous entendîmes était d'*Eibler*. J'étais tout préoccupé de saisir l'esprit de cette composition, et de caractériser Eibler par son œuvre. Quoique appartenant à l'école d'Haydn et d'Albrechtsberger, il semblait pourtant, par un contraste singulier, avoir été influencé par cet esprit de nouveauté qu'il voulait combattre. Ainsi, par exemple, cette messe empruntait à l'école de Michel Haydn ce mouvement perpétuel des violons, ce qui faisait disparate avec cet *et incarnatus est* à quatre voix seules, qui me rappelait d'une manière trop frappante le quatuor de Tancrède *du maëstro Rossini*. Tandis que ces remarques m'absorbaient, je pensais que les autres devaient de même être attentifs, soit par dévotion, soit pour comprendre l'esprit de la composition; mais il n'en était rien. M. Poissl, qui dans son uniforme écarlate resplendissait comme un cardinal ou comme un oiseau de paradis, ne pensait guère à la musique, car il était tout occupé d'une dame agenouillée à côté de lui; les chanteurs, les exécutans, distraits par la même cause, oubliaient leur tâche; Mesdames Sigl, Schechner et M. Pelegrini se chuchotaient à l'oreille; tous ne paraissaient ne plus songer qu'à cette dame; et pourtant sa beauté ou sa toilette ne semblaient devoir exciter ni la curiosité des hommes, ni la jalousie des femmes. Elle avait dépassé depuis long-temps l'âge que l'on n'ose plus dire; sa mise était soignée, quoique modeste et sans prétention. Je remarquai, quand elle était debout, qu'elle boitait un peu. Par quelle raison tous les regards étaient-ils portés sur elle? J'eus le mot de l'énigme lorsque la messe finie. M. Aiblinger me fit un signe; je quittai la tribune pour le suivre, et s'approchant de cette dame il me présenta à elle: c'était..... la *veuve* de *Mozart*!..

C'est donc là cette femme, me disais-je, qui naguère inspira le plus grand artiste, le génie le plus puissant, le plus élevé des temps modernes! C'est donc elle qui naguère remplit tout entière cette ame sublime de tous les charmes dont le reflet, même après un demi-siècle nous enivre, nous transporte! C'est elle qui servit de sœur terrestre, d'empreinte

vivante à cet être idéal que l'imagination la plus brillante se créait au-delà de ce monde! — Le temps est un ennemi implacable des hommes; il aime la dévastation; il dépouille l'homme, peu à peu, de tout. Chaque vent d'automne emporte avec lui les roses couleurs des lèvres, comme il emporte un à un les cheveux de la tête; il marque sur le front un pli de plus, comme une trace ineffaçable de son passage. Ainsi, comme pour se jouer de nous, il ne nous montre la nouvelle Fornarina, que notre imagination se plaisait tant à embellir de charmes et d'attraits, il ne nous la montre que comme une inscription d'un monument funèbre, qui nous parle toujours de ce qui fut et de ce qui n'est plus. Quoique le temps cruel ait si impitoyablement marqué sur elle les automnes qui avaient passé, il n'a pu faire fléchir ni son ame, ni son cœur. Elle semblait conserver entières cette vivacité, cette ardeur de l'ame, comme dans les années de sa jeunesse. Le souvenir de Mozart était devenu comme le souvenir d'un beau rêve, d'un rêve de jeunesse, d'un rêve que le temps avait idéalisé, s'il est possible d'être plus idéal qu'un rêve. Ce souvenir est devenu un culte, car elle, elle n'a jamais connu Mozart tel que le monde l'a fait depuis sa mort. On l'a placé si haut sur le piédestal, que nul n'ose se placer à côté de lui. C'est un de ces hommes dont le nom écrase par sa grandeur colossale tout nom vivant. C'est un de ces astres que le ciel, dans sa miséricorde, fait luire de siècle à autre sur cette terre; c'est tantôt un Platon, tantôt un Schakespeare, un Raphaël, ou un Mozart.

Cette femme n'avait pas vu Mozart tel que nous le voyions : ce n'était pas lui alors; c'était un pauvre compositeur qui avait quelque talent, mais pas assez pour gagner sa vie. C'était un maître de musique qui donnait des leçons, non pas à vingt francs le cachet comme ses collègues à Paris, il en donnait pour moins de vingt kreutzers qui ne font pas même autant de sous; et quand il rentrait fatigué de ses leçons, dont le produit ne lui suffisait pas pour vivre, il se mettait à la composition; mais pour ce travail il lui fallait du repos que ses créanciers ne voulaient pas lui laisser. Alors il se cachait dans les endroits les plus isolés de sa maison, ou dans un petit pavillon du jardin. Sa pauvre femme lui servait d'ange gardien. Elle recevait les importuns, tout en préparant son modeste dîner; elle les éconduisait en leur promettant le produit de tel ou tel ouvrage que son mari allait finir. Cette vie se répétait le lendemain, d'un mois, d'une année à l'autre; ni les succès des *quatuors*, des *cantates*, des *messes*, ni deux cents représentations, à Vienne, de la *Flûte enchantée*, ni trois cents représentations, à Prague, du *Don Juan*, n'apportèrent d'amélioration dans la chétive cuisine du compositeur à Salzbourg. Les succès les plus brillans, la gloire la plus colossale qu'un mortel ait jamais eus, n'ont pu adoucir les soucis et diminuer les charges qui pesaient sur sa compagne. Les triomphes, elle ne les voyait pas, elle ne voyait que les chagrins, elle n'entendait que les soupirs qui s'échappaient de la poitrine de l'artiste qui sentait ses forces brisées sous le poids d'une imagination trop ardente, et sous le fardeau des exigences, des besoins physiques qui le rappelaient sans cesse de ce monde idéal à celui des tristes réalités. « Pourquoi, « disait-il à sa femme, pourquoi la Providence ne « m'a-t-elle pas donné assez d'aisance pour que je « pusse choisir mon travail à mon gré? Je sens que « j'aurais fait de si belles choses, si j'avais pu m'a- « donner sans soucis à mon art! »

Ces désirs, quoique bien modestes et bien pardonnables, ne furent pas exaucés. C'eût été trop de bonheur pour un artiste tel que lui. Il lui fallut boire le calice d'amertume jusqu'à la lie; il lui fallut consumer ses forces en vains efforts en luttant contre le monde et l'adversité. Aussi, il fallait succomber, succomber jeune. Son *Requiem* fut son chant du cygne.

L'histoire de ce mystérieux étranger qui vint un jour chez Mozart lui demander un *Requiem*, qu'il paya généreusement en s'en allant, m'avait paru jusque-là une de ces mille fables dont on se plaît à orner la vie des artistes qu'on aime; le récit détaillé de madame Mozart me fit revenir de ma prévention. Il revint après la mort de Mozart réclamer la partition du *Requiem*, mais on n'a jamais bien pu connaître le motif de la demande de cet inconnu. Voulait-il réellement avoir un *Requiem* de Mozart? ou imaginait-il ce moyen ingénieux de venir au secours du compositeur?

Avec une ardeur qui ressemblait à un pressentiment, Mozart se mit à ce travail. Il se complaisait tant dans la pensée de la mort, qu'il disait sans cesse qu'il écrivait ce *Requiem* pour lui-même. Il se sentait souffrant et répétait toujours qu'on lui avait donné un poison lent. « Je vois bien, répondait tris-

» tement sa femme, que tu es malade, sans quoi » ton esprit ne serait pas affaibli au point de conce- » voir de pareilles idées! » Pour l'en distraire, elle lui cacha son *Requiem*. A cette époque on vint lui demander une cantate de francs-maçons. Il l'écrivit et alla à la loge quand on l'exécuta : « Constance » (*Stanzerl*), dit-il à sa femme en revenant le soir, » oh! qu'ils ont fait de folies pour ma cantate! (Wie » haben's so toll mit mir gemacht!) Si je ne savais, » moi, que j'ai déjà fait mieux, je la regarderais » comme ma meilleure composition. » Il semblait que cette fête lui eût rendu un peu de contentement et l'eût ranimé. « Je vais bien, ajouta-t-il, je vais » bien; je vois que je n'étais malade que d'imagina- » tion. Donne-moi mon *Requiem*, quoiqu'ils en » disent, ce sera encore mon meilleur ouvrage. » Elle le lui rendit; mais bientôt il ressentit les mêmes douleurs, et elle entendit les mêmes plaintes; ses forces étaient anéanties. Dès lors il garda le lit. Quelques heures avant sa mort il demanda son *Requiem*, il feuilleta la partition et s'adressant à sa femme : « Ne t'avais-je pas dit que je l'écrivais pour moi- » même? » Il était arrivé dans ce travail jusqu'à la fin du *Lacrymosa*, ses dernières inspirations moururent sur les mots : *Fac eas* (*animas*), *Domine, transire ad vitam*. C'est en écrivant la musique sur les paroles de ce dernier vœu d'une ame qui se détache du monde des déceptions, et qui cherche au-delà de cet océan terrestre ce qu'elle cherchait en vain ici bas, que sa main affaiblie s'arrêta; c'est là où il déposa la plume qui avait fait ces révélations divines, devant lesquelles, jusqu'à ce jour, notre admiration s'est inclinée, comme la tête de l'Ottoman devant le livre saint de son prophète. Se sentant surpris par la mort dans ce travail, il chercha un ami qui pût achever sa pensée. Il confia son œuvre favorite et sa volonté dernière à *Suessmayer*. Le pauvre artiste rendit légataire un autre artiste de cet enfant de prédilection. Ce testament de Mozart ne concernait pas d'autres biens. Il me rappelle celui d'*Eudamidas* de Corinthe : « Je lègue ma mère » à Arétée, pour la nourrir et en avoir soin dans sa » vieillesse. Je lègue ma fille à Charixène pour la ma- » rier avec une aussi grande dot qu'il pourra lui » donner!.... »

Depuis que Mozart n'est plus, on l'a placé parmi les astres, comme les héros, les demi-dieux de l'antiquité. On a divinisé tout ce qu'il a touché pendant sa vie, ainsi qu'on l'a fait pour *Jean-Jacques Rousseau*, son confrère de génie, son confrère de misère. De larges inscriptions indiquent au voyageur la pierre sur laquelle Jean-Jacques se reposa, lui auquel ses contemporains donnèrent moins de repos qu'au lépreux la cité d'Aoste, lui qu'on chassa à coups de pierres d'un pays à l'autre. Mozart est pour le monde musical ce que Jean-Jacques est pour les lettres, INCOMPARABLE. Sans rivaux, l'un, depuis que l'on fait de la musique; sans rivaux, l'autre, depuis que l'on écrit.

J'ai toujours trouvé tant de rapports dans la vie, dans le sort de ces deux grands génies méconnus de leur vivant, qu'il y a long-temps que j'en aurais tracé le parallèle, si un parallèle pouvait avoir une lueur d'utilité quelconque. On honora les cendres de tous deux par une vénération sans égale, une vénération qu'aucune nation du monde n'a jamais contestée. Quoique l'Allemagne, cette mère marâtre des artistes et des grands hommes envoie, semblable à la mère savoyarde, ses enfans à l'étranger chercher leur subsistance; quoiqu'elle ait même oublié où furent déposés les restes de Mozart; quoiqu'elle n'ait jamais pensé à lui ouvrir les portes d'un Panthéon, le peuple a porté sa gloire de bouche en bouche; son temple est dans tous les cœurs; les accens qu'exhalait cette ame divine sont impérissables comme les principes de la nature et de la vérité qu'a proclamés Jean-Jacques.

Joseph MAINZER.

(*La fin au prochain numéro.*)

NOUVELLES.

*** On répète à l'Opéra, à la fois : *la Fille du Danube*, ballet; *Notre-Dame de Paris*, opéra en cinq actes, paroles de Victor Hugo, musique de mademoiselle Bertin, et *Stradella*, paroles de M. E. Pacini, musique de M. Niedermeyer. Jamais on n'a vu une aussi grande activité à ce théâtre.

*** M. Meyerbeer est arrivé à Paris. Pour le recevoir dignement, l'Opéra nous a donné, mercredi, *les Huguenots*; recette : 9,462 fr. Vendredi, *Robert-le-Diable*; recette : 8,979 fr., et demain lundi, la dernière représentation des *Huguenots* avant le nouveau ballet de mademoiselle Taglioni. La première représentation de *la Fille du Danube* aura lieu mercredi prochain.

*** Une députation s'est rendue à Liége pour supplier madame Malibran-Bériot de venir à Aix-la-Chapelle pour donner deux représentations et un concert moyennant la somme de 13,000 francs. Elle a gracieusement accepté, et elle a chanté en italien tandis que les autres personnages chantaient en allemand. Son triomphe a été complet.

*** Les habitués de l'Opéra se souviennent peut-être d'avoir vu débuter, il y a sept ou huit ans, une cantatrice nommée madame Noël. Elle s'était retirée à Marseille, et vient d'y succomber à une maladie.

*** L'absence de madame Dorus-Gras ouvre la carrière à mademoiselle Nau, qui vient de remplir successivement les rôles

d'Eudoxie, dans *la Juive*, et de Marguerite, dans *les Huguenots*.

*** C'est après la première représentation de *la Fille du Danube* qu'auront lieu les débuts de M. Guerra, qui dansera un pas intercalé dans *la Sylphide*. M. Carafa, relevant à peine d'une maladie sérieuse, s'est chargé de composer la musique de ces pas.

*** La saison du chant commence déjà à nous ramener nos oiseaux voyageurs du Théâtre-Italien. Mademoiselle Grisi est revenue se délasser de ses fatigues de Londres par quelques semaines de repos dans son château de Vaucressun. Tamburini, et mademoiselle Albertazzi sont à leur poste.

*** Le théâtre Favart nous montrera cet hiver deux nouvelles *prime donne*, madame Taccani et mademoiselle Schironi. L'une est à Plaisance et l'autre à Bologne.

*** On répète déjà au théâtre Favart les chœurs de *Malek-Adel*, opéra nouveau, dont le libretto est du comte Pepoli, et la partition de M. Costa, directeur de la musique au King's théâtre de Londres. Les principaux rôles sont destinés à Lablache, Rubini, Tamburini, Mesdames Grisi et Albertazzi. On nous promet aussi la reprise du chef-d'œuvre de *Cimarosa il matrimonio segretto*, par Rubini, Lablache, Tamburini, mesdames Albertazzi, Taccani et Assandri.

*** C'est au chef-d'œuvre de Bellini, *I Puritani*, que sont réservés les honneurs de la soirée d'ouverture du théâtre Italien.

*** *Le Postillon de Longjumeau*, tel est le titre définitif de l'ouvrage en trois actes qu'on monte en ce moment pour Chollet, et dont la musique est de M. Adolphe Adam, qui, étant *la Somnambula* aussi auteur de *la Fille du Danube*, va voir en même temps figurer son nom sur les affiches de nos deux théâtres lyriques. Par ordre du roi de Prusse, la garde prit les armes à la sortie de madame de Bériot, et lui rendit les mêmes honneurs qu'aux membres de la famille royale.

*** L'opéra comique en un acte dont MM. Ancelot et Paul Duport ont confié la partition à M. Eugène Prévost, jeune et spirituel compositeur à qui nous devons déjà *Cosimo*, entrera en répétition dans les premiers jours de novembre. Cet ouvrage, qu'on dit très-gai, porte un titre qui conviendrait presque à un mélodrame bien sombre : *Les Pontons de Cadix*.

*** La cour impériale de Vienne vient d'adresser à l'illustre auteur du *Crociato*, de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, l'invitation de se rendre à Prague pour diriger en personne l'exécution d'un de ses opéras pour les fêtes du couronnement du monarque autrichien. La santé de M. Meyerbeer ne lui a pas permis d'accepter ce nouvel hommage offert à sa haute renommée.

*** Le théâtre de Strasbourg vient d'ouvrir sous la direction de M. Carmouche, et la première épreuve a été plus heureuse que ne permettaient de l'espérer des préventions proclamées à l'avance.

*** Dérivis est à Lille, où il s'est fait applaudir dans le role de Figaro, du *Barbier*.

*** Grand succès de *l'Éclair* à Lille! Parmi les morceaux qui ont excité le plus d'enthousiasme à la première représentation, on cite le duo sur l'inconstance, le quatuor du deuxième acte, le duo d'Henriette et de Lionel, et la délicieuse romance du troisième acte.

*** Mademoiselle Annette Lebrun, dont on voyait avec regret les dispositions s'éteindre à l'Opéra-Comique dans une fâcheuse oisiveté, a pris le sage parti d'aller s'exercer en province. Elle est au Hâvre, où elle a fait une heureuse apparition dans Minette, de *la Pie*; Rosine, du *Barbier*, et Stella, du *Cheval de bronze*. Le théâtre du Hâvre presse avec activité les répétions de *la Juive*.

*** Madame Clara Margueron vient d'obtenir un brillant succès à Marseille dans le beau rôle d'Anna, de *Robin des Bois*. Trois salves d'applaudissemens l'ont accueillie après son grand air.

*** Le curé d'une petite commune du canton de Bourbon l'Archambault, voulant doter son humble et pauvre paroisse d'un jeu d'orgues, a entrepris de le composer lui-même, quoiqu'il n'eût que des notions très-vagues en musique, et ne fût que mécanicien amateur. A l'aide de quelques indications puisées dans l'Encyclopédie des arts et métiers, il est parvenu en quelques mois à monter un petit buffet d'orgues de sept jeux et trente-six touches, et succès non moins étonnant à former un musicien, pour toucher cet instrument. Il ne s'en est pas tenu là, et devenu plus hardi par le bonheur d'une première tentative, il s'est donné pour nouvelle tâche d'exécuter un grand buffet d'orgues à trois claviers, et à pédaces, qui comprendra plus de huit cents tuyaux, dont la majeure partie en zing; le clavier du centre se composera à lui seul de treize jeux et cinquante quatre touches, ce qui pourra équivaloir à un orchestre de vingt-six musiciens. Nous tiendrons nos lecteurs au courant du résultat de ce tour de force d'industrie mécanique et musicale.

En vente aujourd'hui, chez Maurice SCHLESINGER, rue Richelieu, n° 97.

LES HUGUENOTS, DE MEYERBEER,

TOUS LES MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE GUITARE.

QUATRE AIRS DE BALLETS DES HUGUENOTS EN RONDO BRILLANT POUR LE PIANO, PAR J. HERZ.

N° 1. Les Faigneuses.
N° 2. Les Bohémiens.
N° 3. La Gondole.
N° 4. Le Bal.
Prix de chaque : 6 francs.

TROIS RONDINOS SUR LES MOTIFS FAVORIS DE L'ÉCLAIR, D'HALEVY, COMPOSÉS POUR LE PIANO PAR J. A. OSBORNE.
N°s 1, 2 et 3, chaque : 6 francs.

TROIS BAGATELLES sur les motifs des HUGUENOTS, POUR LE PIANO A 4 MAINS, PAR A. LECARPENTIER.
Prix de chaque : 5 francs.

TROIS BAGATELLES pour le piano à 4 mains, sur les motifs favoris de L'ÉCLAIR, COMPOSÉS PAR A. LECARPENTIER.
Prix de chaque : 5 francs.

TROIS DIVERTISSEMENS Pour guitare, flûte ou violon, sur des motifs des HUGUENOTS ET DE L'ÉCLAIR, D'HALEVY, PAR F. CARULLI.
Trois suites par opéra, chaque : 4 fr. 50 cent.

LES HUGUENOTS, Trois suites de variations brillantes sur les motifs du célèbre opéra de Meyerbeer, COMPOSÉES POUR LE PIANO PAR C. A. OSBORNE.
Prix de chaque : 7 f. 50 c.

MOSAÏQUE des principaux motifs de l'opéra les HUGUENOTS, ET DE L'ÉCLAIR, D'HALEVY, Pour guitare seule, PAR F. CARULLI.
Deux suites par opéra, chaque : 4 fr. 50 c.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — No 39.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 SEPTEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.— Souvenirs de voyage; par M. Mainzer. —De la critique musicale dans ses rapports avec l'état actuel de l'art; par M. d'Ortigue. — Académie royale de musique : LA FILLE DU DANUBE; par un Vieillard stupide qui n'a presque plus de dents. —Nouvelles. — Annonces.

SOUVENIRS DE VOYAGE.

MUNICH.—LA VEUVE DE MOZART, CONCERT DE FAMILLE. —LE ROI LOUIS.

(4e article. Suite et fin de Munich.)

Mozart n'étant plus, ce fut à sa veuve que l'on rendit les hommages qu'il avait mérités. Tout le monde s'empressait autour d'elle; on lui donnait des bals et des fêtes. Je me plais à m'en rappeler une qui avait une physionomie toute spéciale. Elle était à la fois digne de Mozart et caractéristique pour la vie domestique en Allemagne. J'en parle avec autant de plaisir que le récit en fera à sa veuve, s'il parvient jusqu'à elle. Invitée chez le conseiller de la faculté de médecine, M. de H...., pour entendre de la musique de Mozart, elle me pria d'y aller avec elle. Je l'accompagnai donc avec sa sœur, la veuve d'Heibel, compositeur de l'opéra *der Tirolerwastel*, fameux par son succès populaire en Allemagne.

Nous fîmes connaissance de l'une des plus intéressantes familles. M. de H.... avait un fils et trois filles. Tous parlaient, outre la langue maternelle, l'italien et le français. Tous étaient musiciens consommés, tant par l'exécution que par le sentiment profond, le jugement sain, qui leur faisaient distinguer une musique d'une autre.

Avant qu'on ne fît de la musique, on nous montra les ouvrages des demoiselles. Outre les travaux de dames, c'étaient des dessins, des tableaux à l'huile, des portraits, des paysages. Ici, comme dans la musique, se révélaient ce profond sentiment du beau, ce goût parfait, cette heureuse disposition pour l'ordre et l'harmonie. Après avoir parcouru cette galerie domestique, ce musée de famille, la musique commença.

Le père se plaisait à réunir chaque soir ses enfans autour de lui, et dirigeait le petit concert. Les quatuors d'Haydn, ceux de Mozart, Spohr, Fesca et Beethoven, commençaient la soirée; puis, lorsque l'on était fatigué des violons, on se mettait à la harpe ou au piano sur lequel tous avaient atteint un haut degré de perfection. Alors venait le tour du chant. Toute la famille réunie autour du piano se mettait à chanter. Ils choisissaient tout ce que la littérature musicale a de beau, de classique; les

chœurs de *Haendel*, la *mort de Jésus* de *Graun*, le *Pater noster* et *I Pelegrini* de *Naumann*, le *Miserícordia* et d'autres compositions de *Mozart*.

Quelle vie heureuse que cette vie domestique! Cependant il régnait un calme puritain que je ne pouvais concevoir dans une maison allemande. Hélas! le sort, envieux du bonheur des humains, avait jeté le deuil au sein de cette famille. Sa main de fer avait brisé une corde de cette harpe! Il y avait peu de semaines qu'une des filles, aussi musicienne parfaite, avait abandonné cet heureux cercle. Son ame trop ardente avait cherché d'autres harmonies dans les sphères inconnues. Le vide qu'elle avait laissé se faisait d'autant plus sentir dans ces concerts domestiques, que c'était elle qui, dans les quatuors des quatre sœurs, jouait du violoncelle. Ce triste événement avait jeté une teinte de calme religieux sur l'ensemble de cette famille. C'était cette grave sérénité, cette couleur de mœurs patriarchales que l'on ne rencontre que dans les familles juives, les veilles des fêtes religieuses. On parla peu, mais l'exécution de la musique nous révéla ce qu'on pensait. Elle semblait être un ange consolateur qui, en lui seul, absorbât toutes les tristes pensées, tous les tristes souvenirs. C'était à lui qu'on se plaignait: les cordes en vibrant, exprimaient ce que ressentaient ces ames souffrantes; et ces sons de souffrance, comme des gouttes de baume divin, devenaient des voix célestes qui retournaient à leur source. La musique calme les vives douleurs, elle les change en douce mélancolie, et l'amertume s'enfuit du cœur en même temps que les larmes des yeux, ainsi que dit Saint Augustin, dans ses *confessions*: « Je me » rappelle les larmes que ces chants m'ont fait » verser. Ces voix pénétraient dans mes oreilles, la » consolation s'infiltrait dans mon cœur; les larmes » coulaient sur mes joues et elles allégeaient ma » peine. »

Ce soir là c'était spécialement le tour de Mozart.

Comment rendre l'effet que produisit sur moi l'exécution de ces inspirations enivrantes du grand artiste, en présence de celle qui les avait vues naître une à une! Les divers instrumens me semblaient n'être que l'haleine d'une seule ame, l'expression de la même pensée prononcée par la même bouche! Il en fut de même quand tous se mirent à chanter l'*Ave verum corpus* et des morceaux du *Requiem* de Mozart. Dans les *Psaumes* de Marcello, qui firent la conclusion de la partie musicale de cette soirée, se faisait sentir cette tristesse d'un cœur accablé de persécution et de malheur; les chanteurs, comme le roi des Hébreux, le chanteur divin, semblaient entrevoir la fin de leurs maux, de leurs souffrances.

Aussitôt que dix heures sonnèrent on se mit à table pour souper. Je ne relate cette circonstance, en apparence minime, que parce qu'elle est néanmoins caractéristique pour la manière différente dont on envisage la musique en Allemagne et en France. Il faut étudier les mœurs d'une nation pour pouvoir en déduire telle ou telle conséquence. On trouve l'effet en cherchant la cause. En France, la musique est un amusement; en Allemagne, c'est un culte: on s'y adonne avec sobriété avant de se mettre à table; en France, c'est lorsqu'on est en lutte avec les vapeurs d'un estomac surchargé que l'on cherche la musique: la musique en France doit amuser, doit être gracieuse et légère, charmer les oreilles; en Allemagne elle doit toucher le cœur, l'émouvoir et le porter vers des sentimens nobles et élevés. « Aujourd'hui je ne pourrais vouloir de mal à » personne! » disait un jeune homme après avoir entendu exécuter Lotti. C'est là l'effet que doit produire la bonne, la vraie musique. Prendre la musique pour un divertissement est déjà une chose bonne et honorable; mais la prendre pour nourrir les beaux sentimens du cœur, pour ennoblir sa pensée, pour élever son ame, c'est bien mieux. En Allemagne, la musique est l'ame de toutes les réunions; en France, elle est dépendante de tout autre plaisir ordinaire. Ici, on fait de la musique pour la réunion; là, on se réunit pour faire de la musique.

Pendant le souper, Mozart devint naturellement le sujet de la conversation. Sa veuve nous raconta l'anecdote du jeune virtuose de sept ans, lorsque, à la cour d'Autriche, il tomba sur le parquet plus glissant que celui de son père à Salzbourg, et qu'une archiduchesse le relevant, il lui promit, dans l'effusion de sa reconnaissance, de l'épouser quand il serait grand. Elle nous raconta ses voyages, ses triomphes en Italie, en Angleterre, et enfin comment, parvenu à l'âge de vingt ans et devenu un compositeur consommé, il entreprit son voyage de Paris. Sa mère, voulant préserver l'ame innocente de son Amédée des séductions de cette ville perverse, l'accompagna. Cette pauvre femme et son pauvre enfant n'eurent pas à se féliciter de ce voyage!

Toutes les places étaient prises. Tous les directeurs de théâtres, tous les auteurs dramatiques, quand le jeune Allemand arriva, faisaient queue dans l'antichambre de Grétry. C'est à peine s'il put trouver à donner quelques leçons pour nourrir sa mère! Il fallut quitter Paris, plus pauvre encore qu'il n'y était venu, car, alors il avait une mère, et maintenant il n'en avait plus. Après avoir pleuré sur sa tombe, il retourna en Allemagne. Là, enfin, son étoile commença à luire. Munich donna son *Idoménée*, Vienne sa *Flûte enchantée*, son *Enlèvement du sérail*, Prague son inimitable *Don Juan*, l'opéra des opéras, le livre saint entre les livres. La veille de la première représentation de cet opéra, l'ouverture n'était pas encore faite, et bien moins encore les parties copiées. Il rentra le soir très-tard; les répétitions, les sociétés qui se le disputaient, l'avaient épuisé de fatigue, et ce qui était le pire, l'avaient grisé avec du Tokay et du Champagne. Son état d'accablement ne lui permettait pas de travailler, quoiqu'il l'eût voulu. Sa femme l'engagea à se coucher un peu. « J'y consens, dit-il, à con» dition que tu m'éveilleras dans une heure, car je » suis un homme perdu, si tu me laisses dormir » plus long-temps. » Il dormit, et elle veilla en lui préparant du vin chaud pour le soutenir pendant son travail. Il dormait si bien! et le temps passait si vite! « Encore un peu, se disait-elle, il » est si fatigué! » Elle retarda toujours jusqu'à ce qu'enfin il fallut céder à la nécessité. Réveillé en sursaut, il se mit à l'œuvre. Vers le matin les copistes arrivèrent, et prirent, l'une après l'autre, des mains du compositeur les feuilles encore tout humides, pour copier les parties, et le soir on exécuta l'ouverture qui depuis tant d'années fait l'admiration du monde entier.

Ainsi se passa cette soirée, remarquable sous plus d'un rapport. Nous quittâmes cette famille intéressante avec recueillement, comme on quitte un temple.

Le lendemain nous fûmes ensemble à la bibliothèque. Je montrai à ces dames les précieux ouvrages d'Orlando Lasso, qui font partie du trésor de la bibliothèque. Les couvertures de ces volumes, grand in-folio, sont enrichies des pierres les plus précieuses. Au milieu d'un cercle d'émeraudes, de topazes, de rubis, se trouve le portrait d'Orlando. On estime ces livres à un si haut prix, qu'on a réuni les portraits de tous ceux qui y ont travaillé, jusqu'au relieur, et l'on montre en outre un volume qui en donne la description détaillée.

De là, nous allâmes visiter les arcades du *Hofgarten*, où les élèves de Cornélius travaillaient aux fresques de l'histoire de Bavière. « Remerciez-moi, messieurs, je vous amène madame Mozart, » dis-je à ces jeunes gens à longues barbes, et dont la belle chevelure couvrait les épaules. A ce nom de Mozart, tous, autant musiciens dans l'ame que peintres, se précipitèrent de leurs échafaudages pour baiser la main de madame Mozart. C'était vraiment touchant de voir avec quelle prévenance, quelle politesse, chacun s'empressait de répondre à ses questions sur le sujet d'histoire qu'il avait à traiter, comme si c'eût été la veuve d'un Tintoretto ou d'un Caravage. En les quittant, elle leur demanda leurs noms l'un après l'autre, et les pria gracieusement de les écrire sur ses tablettes. « Et vous, monsieur, dit-elle à un » jeune et bel homme dont la fresque était sous la » première arcade, vous ne m'avez pas encore donné » votre nom?—Mon nom est bien obscur, madame, » je m'appelle Forster; mais j'ai une jeune femme » dont le nom vous est bien connu, et qui m'enviera » le bonheur de vous avoir vue! elle est la fille de » *Jean Paul*.—De Jean Paul, s'écria-t-elle, Ah! si » jamais un homme eut mon admiration tout en» tière, certes, ce fut *Jean Paul*! Je veux voir votre « femme, je veux connaître la fille de *Jean Paul*. » —Quand?—Sur-le-champ, si vous pouvez. » Il nous y conduisit. Qu'elle était touchante cette petite femme du peintre quand elle entendit le nom de la veuve de Mozart! Elle l'embrassa en versant des larmes de joie. Chacune voulait savoir la première quels étaient les traits, le caractère, les originalités, l'une de *Mozart*, l'autre de *Jean Paul*. Confusion complète, réponses mêlées de nouvelles questions. Enfin, la première curiosité satisfaite, on s'entendit. *Jean Paul* aimait la musique par-dessus tout. Il en écrivit comme personne n'en écrivit. Quand il devint aveugle, elle fut toute sa consolation. « O musique! disait-il, toi qui approches si » près de nos blessures le passé et l'avenir, es-tu la » brise du soir de cette vie, ou la fraîcheur du matin » de l'autre? Oh! tes accens sont des échos que les » anges empruntent à cet autre monde, pour faire » descendre dans le silence de notre nuit les mélo-

» dies des jours heureux, des jours qui s'éloignent de » plus en plus ! »

En échangeant des questions pleines d'intérêt et de curiosité sur les deux grands hommes représentés, l'un par sa compagne, l'autre par son enfant, on avait échangé insensiblement des témoignages d'une amitié si sincère et si pure, qu'on se croyait d'anciens amis. Le temps passe toujours trop vite dans une réunion dont la grace, la modestie et la bonté font tous les frais; malheureusement, madame Mozart ne pouvait rester davantage, elle n'était venue de Salzbourg que pour commander des estampes, des portraits destinés à une biographie de Mozart qu'elle publiait : il fallut donc se séparer en emportant le regret de quitter sitôt une maison où l'on se sentait retenu par tant d'attraits.

Avant de partir pour Salzbourg, madame Mozart voulut encore visiter les galeries, la klyptothèque, le théâtre. Je lui servis de guide et je la conduisis aussi voir le Jardin Anglais, cet endroit que pourraient envier à Munich toutes les capitales de l'Europe. On y voit des maisons de plaisance, des villages. Il renferme le *Prater*, le *Tivoli*, le *Paradis*. Un bras de l'Ysar le parcourt en y formant des îles, et au loin les blanches Alpes du Tyrol lui servent de ceinture. Nous partageâmes les plaisirs de cette vie populaire dont l'aspect riant nous réjouissait. Partout on chante, on fait de la musique, on danse, partout on boit, on mange. Le soir, personne ne reste chez soi, toutes les familles vont dans les jardins des brasseries; et là, depuis l'enfant de 5 ans jusqu'au vieillard, chacun a son *seidel* (mesure) de bière devant soi; car la source de tant de gaîté, de tant de plaisirs, c'est, — la bière.

Près de dix années se sont écoulées depuis que j'ai quitté Munich; je suis bien persuadé que l'on y chante, que l'on y danse et que l'on y boit encore de la bière comme alors : la bière est le centre, l'élément de son commerce comme elle l'est du plaisir; tant que Munich existera on continuera d'en boire; mais sous tout autre rapport cette ville est bien changée : Munich n'a pas tenu ce qu'elle promettait. Le roi Louis était la source, l'origine de sa gloire; il n'en est plus ainsi. Le roi-poète est devenu capucin. Le roi-artiste est devenu chef de police secrète; et ceux de ces hommes libéraux de toute l'Allemagne qui, répondant avec confiance à son appel, trouvèrent un refuge sur la terre alors hospitalière de la Bavière, ceux, dis-je, qui n'ont pas pris la fuite à temps, languissent aujourd'hui dans les forteresses où on les oblige à tricoter des bas !!!... Et ceux qui y sont restés libres, ont dû conformer leurs opinions à celle du souverain et assouplir la science selon la volonté du ci-devant grand roi, devenu imbécille par la débauche. Ainsi dépérirent tant de grands esprits. Ainsi par exemple, Goerres, l'exilé de la Prusse, cet homme qui, tout en cheminant sur les grandes routes avec sa femme et ses enfans, écrivait ses *vues politiques* sur le dos de son chien, et les lançait, comme des anathèmes papales, sur la Prusse tremblante, cet homme qui servit d'étendard à la jeunesse, est devenu un des plus humbles et des plus forcenés serviteurs du roi et du pouvoir monacal.

Les goûts du roi ont bien changé : autrefois il appela les artistes, les savans, les hommes politiques, comme il appelle aujourd'hui les moines, et je ne sais par quelle prédilection singulière, les moines mendians. Il a doté les capucins du privilége de fabriquer une certaine bière qui, du reste, s'est acquis une grande réputation; quel bon Bavarois, quel étranger ayant traversé le territoire de la Bavière, ne chante les louanges de la bière des capucins (*Kapuziner bier*) !

Les artistes, les savans, ne sont plus estimés d'après leur talent, mais d'après leur couleur politique. Ceux qui avaient un caractère indépendant, ont dû émigrer pour ne pas être forcés à tricoter des bas. Le bel et noble élan des arts et des sciences fut étouffé; on enterra la liberté de la presse, et les moines-mendians chantèrent son *de profundis*. Les beaux monumens que cette heureuse mais trop courte période vit s'élever, sont là, comme des monumens funèbres dans un vaste cimetière, et ils semblent dire à l'étranger, comme les enseignes, dans les marais de l'Italie, au voyageur : « *Ne te repose pas ici,* » *l'air est mauvais..... Passe plus loin.* »

J. Mainzer.

DE LA CRITIQUE MUSICALE

DANS SES RAPPORTS AVEC L'ÉTAT ACTUEL DE L'ART.

(2e Article.)

J'ai promis dans le précédent article de faire intervenir différens écrivains dans la question de la critique musicale envisagée dans ses rapports avec les progrès de l'art. Mais qu'il me soit permis de reprendre les principales propositions de mon sujet.

SUPPLÉMENT au N° 39 de la GAZETTE MUSICALE.

Nous avons vu d'abord que ni la critique *savante*, ni la critique purement *littéraire*, ne pouvaient convenir à l'état actuel de l'art, parce que le type et la règle que ces deux systèmes de critique opposent aux productions musicales, n'ont par eux-mêmes aucun caractère de permanence et d'universalité, et sont sujets à contestation. D'un côté, la théorie qu'on invoque varie et se modifie toujours d'après la transformation de l'art; de l'autre, le sentiment général dont on argue, supposé qu'il fût possible de le déterminer avec certitude, peut être perverti selon les époques et les circonstances.

Nous avons donc reconnu la nécessité de chercher en dehors de l'art, des artistes et de la critique, une règle invariable à laquelle tous doivent acquiescer, et d'après laquelle le critique doit former ses jugemens.

Cette base admise, nous avons dit que toute saine critique devait reposer sur trois élémens; en premier lieu, sur une théorie complète de la musique, non arbitraire et énigmatique dans sa nomenclature, mais fondée sur la philosophie générale de l'homme, sur la notion de ses rapports avec les autres êtres, et la loi de son développement.

En second lieu, nous avons établi que dans le jugement spécial de toute composition, le critique devait tenir compte, 1° des facultés qui constituent la puissance d'activité et de création de chaque artiste, savoir : l'organisation dont il est doué, sa force de volonté et sa science; 2° de l'ordre d'idées et de sentimens auquel se rapportent ses productions.

Nous croyons avoir démontré que la combinaison de ces trois élémens était nécessaire pour former un système de critique large et complet, et que celui-ci devait suppléer à ce que les deux autres présentent d'imparfait et d'étroit.

Nous avons fait voir enfin que notre système de critique offre, dans l'appréciation du type de perfection et de l'idéal auxquels correspondent les œuvres d'art, cette règle certaine et universelle d'après laquelle ces œuvres doivent être jugées. Or, c'est là précisément l'idée de Platon; c'est aussi celle d'un savant écrivain, feu Villoteau; et l'on nous permettra de faire connaître la manière dont ce dernier l'a développée, puis nous viendrons à Platon.

Villoteau commence par établir qu'il n'appartient pas plus à nos sens de juger exclusivement de ce qui est beau dans les arts, que de ce qui est bien ou mal, décent ou honnête, juste ou injuste en morale; car souvent ce qui les flatte le plus, peut devenir nuisible ou l'est déjà sous plusieurs rapports; et c'est pourquoi tous les jugemens que, d'après le témoignage des sens, l'on a portés sur la perfection de la musique, doivent être regardés pour le moins comme suspects, sinon comme absolument faux et tout à fait contraire à la droite raison. De même, dit-il, qu'on peut conduire une infinité de lignes courbes d'un point à un autre, tandis qu'on ne peut y mener qu'une seule ligne droite, qui est en même temps la plus régulière et la plus courte, il y a aussi une infinité de manières de causer du plaisir en musique, aussi bien que dans tous les autres arts : mais il n'y en a qu'une seule raisonnable et bonne, c'est celle qui est équitable et utile; c'est presque toujours la plus naturelle et la plus simple.

Passant ensuite aux principes constitutifs de la beauté, c'est-à-dire, aux notions de justice et de vérité auxquelles la perfection des œuvres d'art correspond, il remarque que, s'il est impossible de nier que la beauté existe réellement, il n'est pas moins impossible de prouver que ce qui est réellement beau puisse jamais devenir réellement laid, ni que ce qui est réellement laid puisse jamais devenir réellement beau : car, comme une chose n'est pas belle parce qu'elle plaît, mais qu'elle doit plaire lorsqu'elle est réellement et essentiellement belle, et qu'une chose n'est pas laide parce qu'elle déplaît, mais qu'elle doit déplaire quand elle est réellement et essentiellement laide, il doit exister des principes constitutifs de la beauté, et ce n'est que l'absence de ces mêmes principes qui peut seule produire la laideur. Mais ce n'est point à nos sens seuls qu'il appartient de juger de ce qui est *beau* ou laid, *bien* ou *mal*, *juste* ou *injuste*, etc.; car tout ce qui satisfait nos sens n'est pas toujours un *bien*, ni tout ce qui les rebute toujours un *mal*, de même que ce qui nous semble utile n'est pas toujours *juste*, ni tout ce qui est contraire à nos desseins toujours *injuste:* assez souvent, au contraire, ce sont les vices qui sont en nous-mêmes, qui nous font apercevoir, dans les choses qui agissent sur nos sens, des qualités différentes de celles que ces choses renferment réellement. Ainsi, l'on ne peut donc jamais juger infailli-

blement de ce qui est *beau* ou *laid*, *bien* ou *mal*, *juste* ou *injuste*, par la manière dont les sens ou l'ame sont affectés. S'il en était autrement, il faudrait admettre qu'une même chose pourrait être belle et laide tout à la fois; belle pour quelque personnes auxquelles elle plairait, et laide pour quelques autres auxquelles elle déplairait : d'où résulterait la conséquence absurde que la beauté n'existerait pas réellement dans ce qui en produit la sensation, mais seulement dans le sentiment du plaisir qu'on éprouve.

Après avoir cité un passage de l'historien des révolutions du théâtre Italien, Arteaga, passage qui confirme entièrement ces principes, Villoteau arrive à la citation de Platon en définissant le véritable plaisir que la musique doit produire. « Si on entendait par le plaisir que doit causer la musique, un plaisir capable d'exciter l'amour des bonnes mœurs et des vertus, il faudrait nécessairement le distinguer des autres espèces de plaisirs, ainsi que Platon l'exigeait : il faudrait dire que ce plaisir doit être pur et *parfait*, c'est-à-dire, sans aucun mélange de quoi que ce soit qui puisse jamais causer le moindre désordre dans le cœur et dans l'ame; qu'il doit avoir sa source dans ce qui est réellement *beau* et aussi parfaitement *bien* qu'il peut l'être sous ses rapports et dans toutes ses parties; qu'il ne peut même exister indépendamment du sentiment des deux qualités de *beau* et de *bien* réunies et concourant au même effet; qu'il doit enfin répandre tout à la fois le bonheur dans tous nos sens, et élever et ennoblir notre ame en épurant et fortifiant notre raison. Mais, comme tous les hommes ne sont pas également bien disposés à juger comme il faut une semblable musique, il est encore des précautions à garder pour ne pas se méprendre sur l'espèce de plaisir que l'on doit rechercher dans la musique : or, voici celles que Platon prescrit : »

« Je demeure d'accord avec le vulgaire, nous dit-» il, qu'il faut juger de la musique par le plaisir » qu'elle cause, non toutefois aux premiers venus; » mais que la plus belle muse est celle qui plaît davantage aux gens de bien, suffisamment instruits » d'ailleurs, et plus encore celle qui plaît à un seul, » distingué entre tous du côté de la vertu et de l'éducation; et la raison pour laquelle j'exige de la » vertu de ceux qui doivent prononcer sur ces matières, est qu'outre la prudence qui leur est nécessaire, ils ont encore besoin d'un grand courage. Il » ne convient pas, en effet, à quiconque fait l'office » de juge, d'emprunter les lumières d'autrui pour » porter son jugement, ni de se laisser troubler et » déconcerter par les acclamations de la multitude » et par sa propre ignorance; il convient encore » moins qu'il prononce contre ses propres lumières » par lâcheté et par faiblesse, et que de la même » bouche dont il a pris les Dieux à témoin de dire la » vérité, il se parjure en trahissant indignement sa » pensée : car ce n'est pas pour prendre des leçons » des spectateurs que le juge préside aux jeux, mais » plutôt pour leur en donner, et pour s'opposer à » ceux qui ne feraient pas du plaisir une estimation » juste et convenable. L'abus contraire, autorisé autrefois dans la Grèce, comme il l'est encore aujourd'hui en Sicile et en Italie, qui laisse le jugement des jeux à la multitude assemblée, et déclare » vainqueur celui pour qui plus de mains sont levées, » a produit deux méchans effets : le premier, de » gâter le goût des auteurs, qui par là se sont vus » asservis au mauvais goût de leurs juges, en sorte » que ce sont les spectateurs qui leur donnent des » leçons; le second, de corrompre le plaisir du » théâtre, parce qu'au lieu que le plaisir de l'assemblée devrait s'épurer chaque jour par des pièces » dont les mœurs seraient meilleures que les siennes, » tout le contraire arrive aujourd'hui par la faute » des auteurs (1). »

Villoteau poursuit en appliquant les paroles de Platon à notre manière d'apprécier les pièces de théâtre et notre musique moderne. Au lieu, dit-il, d'exciter les auteurs à conformer leurs compositions aux règles du vrai beau, nous les livrons au contraire au tribunal de l'opinion; enfin, tous nos jugemens, en musique, ne sont en général établis que sur ce que nous appelons le bon goût, tandis que ce bon goût, du côté des musiciens comme de celui du public, varie de jour en jour, et n'a rien de certain ni de fixe. Or, n'est-il pas évident que les paroles de Platon et de Villoteau rentrent tout-à-fait dans ce que nous avons dit plus haut touchant la règle à suivre dans nos jugemens sur la musique, c'est-à-dire la comparaison de l'ordre d'idées que chaque composition représente avec le type de beauté et de perfection auquel cet ordre d'idées se rapporte?

(1) Plat. *de Legib.*, *lib.* II; traduction de Grou.

Puisque nous parlons de Villoteau, il y a lieu de s'étonner que cet écrivain, jadis modeste artiste de l'Opéra, nommé plus tard par Napoléon pour faire partie de la commission de savans qui accompagnèrent le premier consul en Égypte; collaborateur de la collection intitulée : *Description de l'Égypte* qu'il a enrichie de deux *Mémoires* de la plus haute importance, l'un sur la musique des anciens Égyptiens, l'autre sur la description des instrumens du musique des Orientaux; auteur du bel ouvrage dont nous venons d'analyser et de citer quelques pages (1), et de plusieurs autres opuscules; il y a lieu de s'étonner, disons-nous, que le nom d'un écrivain aussi grave, aussi élevé, plein d'une rare conviction et d'un vaste savoir, qui a jeté tant de jour, malgré certaines préoccupations, (et quel est l'homme qui n'a pas ses préoccupations?) sur diverses époques de l'histoire de la musique et sur la question des tonalités orientales, ne soit jamais prononcé parmi les noms dont s'honore le plus la littérature musicale. Est-ce parce que Villoteau s'est peu mêlé à la polémique journalière, que son nom est resté à peu près oublié? En ce cas, il faudrait accuser l'indifférence du public pour les ouvrages inspirés par la science, la méditation et la solitude. Un seul écrivain, à notre connaissance, M. Fétis, a rendu justice au talent et aux recherches de Villoteau. Toutefois, nous pensons que les œuvres de cet historien-philosophe peuvent être envisagées sous de nouveaux points de vue.

Revenons à notre idée sur la règle à suivre dans la critique et nos jugemens en musique. Nous avons vu, par le témoignage de Platon, que cette idée était l'idée antique. Chez les Chinois, chez les Égyptiens, qui avaient fait de la musique une législation, cette idée était écrite jusque dans les lois. « Veut-on » savoir, disaient les anciens auteurs de la Chine, si » un royaume est bien gouverné, si les mœurs de » ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises, — » qu'on examine la musique qui y a cours (2). »

Nous n'abandonnerons pas notre sujet sans invoquer un dernier témoignage bien propre à fortifier notre opinion. M. Fétis, ayant à examiner, dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, les maximes des anciens philosophes sur l'influence morale de cet art, s'exprime ainsi : « Les idées » de l'effet moral de la musique et de son influence » sur la situation politique des états, sont à peu près » celles que Platon a exprimées dans sa république et » dans plusieurs autres ouvrages; elles sont plus raisonnables qu'on ne le croit communément. Platon, » ainsi que les philosophes les plus célèbres de la » Chine, considérait la simplicité des mœurs et le » calme des passions comme le fondement le plus » solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république : or, » il est de certains systèmes de tonalité dans la musique, qui ont un caractère calme et religieux et » qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour » résultat l'expression vive et passionnée..... A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, » de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou » de ses penchans à la mollesse..... L'inspection de la » musique d'un peuple peut donc donner une idée » assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans » une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire. »

J. D'ORTIGUE.

(1) *Recherches sur l'analogie de la Musique avec le langage.* Paris, 1807, 2 forts vol. in-8°.

(2) *Description générale de la Chine*, par l'abbé Grozier; liv. 4, chap. 8.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA FILLE DU DANUBE.

Ballet-pantomime en 2 actes et en 4 tableaux, de M. Taglioni, musique de M. A. Adam, décors de MM. Cicéri, Dieterle, Feuchère, Despléchin et Sechan.

(Première représentation.)

Un ballet en un acte m'a constamment paru quelque chose de mortellement ennuyeux; un ballet en trois actes est pour moi un somnifère d'une efficacité certaine; de ceux en cinq actes je n'en dirai rien, le sommeil profond où j'ai toujours été plongé dès le troisième, ne m'ayant pas permis d'apprécier le mérite des développemens ultérieurs. Ce que je dis là n'a point trait au nouvel ouvrage de M. Taglioni, puisque *la Fille du Danube* est en deux actes, ni plus ni moins; ce qui suffit évidemment pour mettre ce ballet tout-à-fait hors de la ligne de ceux dont je viens de parler. Pourrait-on supposer d'ailleurs que les *compositions* de l'auteur de *Brésilia*, cette admirable *épopée* sauvage et brésilienne, pussent jamais être rangées

dans la catégorie des œuvres ennuyeuses !... je ne le crois pas. Pour mon compte, la simple annonce d'un ballet de M. Taglioni me rajeunit de trente ans; et si je puis à l'heure qu'il est, voir sans cornet acoustique, entendre sans lunettes et écrire sans béquilles, je le dois bien certainement à l'effet prodigieux que produisit sur moi la représentation de *Brésilia*, effet si vif, si net, si réjouissant, si rajeunissant, que je crus un instant que mes dents allaient m'être rendues et mes cheveux recroître. Mais hélas! c'était un effet de l'enthousiasme, et *je demeure stupide* en songeant à quelles espérances folles il avait pu m'entraîner. Le génie chorégraphique peut bien aller jusqu'à rendre la vue aux sourds, la parole aux aveugles, l'usage des mains aux boiteux, comme *Brésilia* me l'a bien prouvé; mais ma confiance au pouvoir de cet enchanteur n'est pas assez grande pour le supposer, de sang-froid, capable de me rendre seulement mes dents incisives ou la moindre apparence de chevelure, grise ou non. Dieu veuille que je me trompe.

Quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins certain, que si le nouveau ballet en *deux actes* de M. Taglioni n'a pas exercé sur mon cerveau l'influence assoupissante dont la plupart des œuvres de ses confrères sont doués, je dois en conclure nécessairement que la puissance de la *Fille du Danube* n'égale pas à beaucoup près celle de la ravissante *Brésilia*. La raison en est sans doute dans le sujet même; sujet féerique, fantastique, germanique, aquatique, qui manque essentiellement de naturel et de vraisemblance, et demeure par conséquent bien loin sous ce double rapport de l'intrigue simple et claire de *Brésilia*, comme aussi de la naïveté de ces amans sauvages qui portaient de si jolies robes bleues, et s'écrivaient des lettres si tendres sur des feuilles de chou. Voici le fait. Une jeune fille, muette (pour cela il était facile de s'en apercevoir, les autres qui figurent dans la pièce, ne cessant de parler tout en dansant leur rôle), une jeune fille muette, donc, a été trouvée à l'entrée d'une grotte où le Danube prend sa source. Une vieille femme l'a recueillie, adoptée, et de plus baptisée du nom poétique de *Fleur des champs*. Un écuyer du baron de Willibald l'a vue, l'a aimée et s'en est fait aimer (c'est de la jeune fille que je parle et non de la vieille). Mais ces amours, pures comme l'eau du Danube, ne pouvaient manquer d'être traversées. J'ai déjà observé que M. Taglioni est grand partisan des émotions violentes; ainsi dans *Bresilia*, la reine des Amazones n'a pas plutôt aperçu le jeune téméraire auquel Brésilia a donné son cœur, qu'ordonnant à ses sujettes de s'armer de leurs flèches meurtrières, le condamne sans pitié à être fusillé. C'est le baron de Willibald qui vient troubler une flamme si belle. Quoique seigneur et environné de belles dames qui seraient fières de l'honneur de sa couche, il a décidé par esprit de contradiction,

que la femme qu'il doit honorer de son corps

sera précisément la muette sans naissance aimée de Rudolphe l'écuyer. Celle-ci au désespoir, et dans l'impossibilité de se soustraire autrement au sort qui la menace, se précipite dans le Danube, laissant à l'écuyer pour dernier gage d'amour, un bouquet de petites fleurs, appelées de : *ne m'oubliez pas*. A la suite de cette effroyable scène Rodolphe est fou. Comme il allait à son tour se jeter dans le fleuve, il voit s'élever sur les eaux une grande coquille d'huître, au centre de laquelle se trouvent la nymphe du Danube, quelques légères ondines et la bien-aimée *Fleur des champs*. Les deux amans folâtrent ensemble un instant, quand la voix du Danube en colère rappelant sa fille, celle-ci rentre précipitamment dans son huître et disparaît. Bref, l'écuyer plus décidé que jamais à en finir, presse sur son cœur le bouquet de *ne m'oubliez pas* et s'élance dans les ondes. Soudain les eaux s'agitent, le tonnerre gronde, le fleuve bondit sur ses rives et s'élève peu à peu jusqu'à la hauteur des troisièmes loges. Un grand mystère vient de s'accomplir, le Danube vient de recevoir dans ses bras l'époux de sa fille; telle est la raison qui le fait se gonfler ainsi d'orgueil et de joie. Nous sommes au fond du fleuve; mais son lit aussi pur que ses ondes est parfaitement exempt de cet ignoble limon qui souille trop souvent le fond des autres fleuves: en conséquence notre heureux couple peut folâtrer encore sans endommager sa chaussure, jusqu'au moment où la nymphe du Danube rassemblant toute la cour des ondines, entre avec les nouveaux époux dans une huître encore plus grande que la première, et remontant à la surface du fleuve, vient rendre les amans au monde qui ne peut plus désormais les désunir. Voilà ce que j'ai compris. A part le tableau final dont l'ensemble est magnifique, le reste des décorations n'offre rien que d'assez ordinaire. Un galop brillant a été fort applaudi et méritait de l'être. Mazillier a fort bien joué le rôle de Rodolphe. Quant à mademoiselle Taglioni, le vocabulaire admiratif a été depuis long-temps usé pour ses louanges, et je ne dirai pas ce que sa danse indéfinissable m'a fait éprouver; je suis trop vieux pour qu'on veuille le croire, et mes lecteurs se riraient de moi.

La musique de M. Adam a été fort goûtée. Elle est pleine de fraîcheur et de grace. Les mélodies n'en sont pas toutes bien nouvelles, mais elles ont en général cette élégante simplicité que les Français prisent au moins autant que l'originalité. L'intention dramatique en est presque toujours bonne, et l'instrumentation bien choisie. Une seule scène ne m'a pas paru traitée convenablement; c'est celle de l'apparition de l'ombre de *Fleur des champs* sortant du Danube pour consoler son amant. Tout ce que l'art possède de ressources devait être employé là, ce me semble, pour produire une musique vaporeuse et suave le compositeur ne pouvait y parvenir en se servant, com-

me il l'a fait, des seuls instrumens de cuivre! On a beau adoucir les sons dans l'exécution, ces instrumens n'en conservent pas moins toujours un caractère plus ou moins lugubre, rauque et étrange, essentiellement différent de celui que réclamait la situation. En somme, on peut dire que M. Adam a beaucoup trop usé du cuivre et surtout des cornets à pistons qu'il est si difficile de mettre longtemps en évidence sans vulgariser plus ou moins la physionomie de l'orchestre. Ce qui n'empêche pas que le succès de sa partition ne soit assuré, et que l'éditeur qui l'a achetée n'ait fait une bonne affaire. Dieu sait le nombre de quadrilles, de valses et de galops qu'il en pourra tirer. Parmi les morceaux qui nous ont plu davantage, je citerai un pas à la fin du dernier acte. Le chant plein de douceur qui lui sert de thème est placé dans les violoncelles, pendant qu'un accompagnement en double croches martelées dans les flûtes et hautbois, suit dans la région haute de l'harmonie, les contours de la mélodie en la faisant scintiller d'une façon toute particulière. Cet effet est très-heureux, et on n'en rencontre pas tous les jours d'aussi distingués. Du moins c'est là mon opinion: permis à nos jeunes musiciens de l'école frénétique d'en avoir une autre; il est tout simple que la manière de voir et les goûts d'un homme de mon âge ne s'accordent guère avec les leurs, et je ne m'en étonnerai nullement.

UN VIEILLARD STUPIDE
qui n'a presque plus de dents.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *la Juive*, d'Halévy. Presque toute la salle est louée.

*** On nous écrit de Prague : La veille du jour fixé pour la prestation d'hommage à l'empereur d'Autriche par les états de Bohême, toute la cour assista à une représentation du *Crociato in Egitto*, de l'illustre Meyerbeer. Avant l'opéra, l'orchestre joua le chant national *Gott erhalte den Kaiser* (Dieu conserve l'empereur), que l'assemblée entière entonna aussitôt d'une voix unanime. Les états n'avaient épargné aucune dépense pour donner le plus grand éclat à la représentation de l'ouvrage du compositeur dont l'Allemagne s'enorgueillit d'être la patrie. Des chanteurs étrangers au théâtre de Prague, artistes du premier ordre, et en tête desquels il faut mentionner madame Schroeder-Devrient, avaient été convoqués pour associer leur talent à celui des virtuoses du pays. Un luxe inouï se déployait dans la mise en scène et dans les costumes. On avait songé d'abord, pour cette solennité, au dernier chef-d'œuvre du même génie, l'opéra des *Huguenots*, qui aurait obtenu la préférence si la grande partition de cet ouvrage eût été déjà gravée.

*** Si les succès de *l'Éclair* tiennent une place fréquente dans nos bulletins, c'est qu'ils en tiennent encore une bien autrement fréquente dans tous les théâtres, non-seulement de la France, mais de l'Europe. Notre correspondance en remet à chaque instant sous nos yeux de nouvelles preuves, avec les circonstances les plus flatteuses, sur lesquelles nous passons d'ordinaire, pour nous borner à annoncer le fait pur et simple. Nous ne répéterons donc pas les récits détaillés de l'enthousiasme qu'a excité à Gratz ce délicieux ouvrage, qui a été joué devant la duchesse de Berry, et que cette princesse, la seule de *toute* sa famille qui, depuis la restauration, ait encouragé les beaux-arts en France, s'est empressée d'applaudir la première.

*** *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, a obtenu du succès à Vicenza. Le ténor Dupré a été couvert d'applaudissemens. Madame Taccani, qui jouait le rôle principal, a produit peu d'effet : on la disait indisposée.

*** On écrit de Berlin que l'Académie des arts propose pour l'année prochaine un prix de 100 louis au compositeur qui livrera à cette institution le meilleur opéra en trois actes. L'auteur restera propriétaire de sa partition, qui sera exécutée, à sa demande, au théâtre royal de Berlin.

*** Pendant la saison de l'automne, le directeur du théâtre de Rome promet à ses abonnés *Beatrice di Tenda*, *I Puritani*, *l'Elissir d'amore* et *Il dissertare per amore*. On ne cite, parmi les artistes engagés, que madame Talestri-Fontana, MM. Antognine, ténor; Ferlotti, basse, et Cipriani, buffo.

*** Nous recevons de Manchester, sous la date du 14 septembre, des nouvelles pénibles sur la santé de madame de Bériot (Malibran). Elle avait chanté dans le quatuor de Fidélio, et consenti à faire sa partie dans un duo avec madame Caradori Allan. A peine le tonnerre d'applaudissemens qui l'avait accueillie achevait-il de se calmer, qu'on la voit tomber sans connaissance. Une saignée fut pratiquée sur-le-champ, et on la transporta à l'hôtel Moskayarms, où elle est encore. Cet hôtel retentit, dit-on, de ses gémissemens. Des nouvelles plus récentes annoncent que son état s'est beaucoup amélioré, quoique les médecins déclarent qu'elle ne pourra chanter au moins avant un mois.

*** Le 13 de ce mois, M. Cherubini, passant à Rouen, s'était rendu au Théâtre-des-Arts : tous les regards étaient fixés sur lui. Tout à coup, dans un entr'acte, l'orchestre se met à exécuter de verve l'ouverture des *Deux Journées*. Le silence de surprise et de religieuse admiration avec lequel le public avait écouté cet hommage rendu au grand artiste, a fait place bientôt à l'enthousiasme le plus vif et le plus sincère. Il est facile de reconnaître à cette attention délicate le tact exquis du directeur, M. Walter, et de ce zèle pour l'art, qui est nécessaire quand on est à la tête du premier théâtre dans la patrie de Corneille et de Boieldieu. M. Cherubini a paru également sensible et à l'empressement des musiciens et à la manière dont le public de Rouen y avait répondu.

*** Lafont revient se mettre à la disposition de l'Opéra, ajournant un supplément de congé de vingt jours qui lui reste encore à prendre.

*** Nous avons annoncé le succès de *Cosimo* à Rouen ; cette jolie partition n'a pas été moins heureuse à Arras. Elle est à l'étude au théâtre de Bruxelles, où elle suivra de près *l'Éclair*.

*** La musique du nouveau ballet de M. Adam, *la Fille du Danube*, vient d'être achetée par M. Troupenas, qui la publiera incessamment.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

BOCHSA.	Op. 317. Airs du Pirate, pour harpe et piano, flûte et violoncelle, deux livr., chaque.	10 50
GALLAY.	Op. 33. Vingt mélodies, pour cor seul, deux livr., chaque	6 »
	Pour cornet seul, deux livr., chaque....	6 »
BOCHSA.	Op. 348. Quarante études faciles pour harpe, livr. 1 et 2.....	7 50
ROSELLEN et LECORBEILLER.	Op. 9 et 2. Variations brillantes, pour piano et violon, sur une cavatine favorite de Mercadante...	7 70

PUBLIÉE PAR HENRY LEMOINE.

ROSELLEN	Op. 10. Variations de concert, pour le piano, sur une cavatine favorite de la Sonnambula, de Bellini.....	7 50
DÉJAZET et BESSEMS.	Op. 19 et 16. Variations brillantes, pour piano et violon, sur le duo favori de la Norma.....	9 »
JULLIEN.	Quadrille suivi d'une grande valse sur des motifs du ballet le Diable boiteux, composés et arrangés pour le piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet et cornet à pistons, *ad libitum*.	4 50
—	Quadrille et valse sur des motifs du ballet le Diable boiteux, composés pour grand orchestre par L. Jullien, arrangés avec accompagnement de violon, flûte, flageolet et cornet à pistons, *ad libitum*.	4 50
—	Le même, arrangé à quatre mains.....	4 50

MM. les abonnés recevront, avec le présent numéro : Air de ballet des *Huguenots* en rondo brillant, par J. Herz; N° 1. Les Baigneuses, et un *fac simile* de l'écriture de W.-A. Mozart.

LA PRESSE,

JOURNAL QUOTIDIEN, POLITIQUE, LITTÉRAIRE, AGRICOLE, INDUSTRIEL ET COMMERCIAL.

Ce JOURNAL, qui paraît maintenant le lundi, EST LE SEUL qui, pour Paris et les Départemens, NE COUTE QUE 40 fr. par an ; 22 fr. pour 6 mois ; 12 fr. pour 3 mois.

Le format est le même que celui des Journaux à 80 francs.

POLITIQUE.

Conformément au vœu des lois sur la presse, M. EMILE DE GIRARDIN, député, n'a point hésité à accepter, dans toute sa vérité et dans toute son étendue, la responsabilité légale que comportent le titre et la fonction de rédacteur en chef d'un journal. Des membres appartenant aux deux chambres, aux conseils généraux des départemens ; des hommes spéciaux sur les hautes questions de l'organisation de l'armée, des travaux publics, des impôts et du crédit dans leur rapport avec la moralité populaire, la liberté commerciale et le progrès industriel ; enfin des correspondans éclairés et judicieusement choisis l'aident à donner à LA PRESSE, dans sa partie politique, le double caractère pratique et progressif auquel elle aspire.

SCIENCES.

MM.
LEMBERT, docteur. Compte rendu de l'Académie des Sciences, de Médecine, etc.
TREBUCHET, membre du Conseil de salubrité. Statistique et salubrité publique.

LITTÉRATURE.

Tous les articles littéraires sont signés.
BALZAC (de). Scènes de la vie privée.
BERTHOUD. Intérieur des contemporains célèbres.
CUSTINES (marquis de). Lettres d'un cosmopolite.
ALEXANDRE DUMAS. Feuilletons historiques, comptes rendus des drames nouveaux.
ESQUIROS. Sciences occultes.
MADAME GAY. Paris, modes et usages.
THEOPHILE GAUTHIER. Beaux-arts.
GRANIER DE CASSAGNAC. Livres historiques et religieux.
GOZLAN. Tableaux de mœurs.
VICTOR HUGO. Questions sociales.
JUBINAL. Revue rétrospective, ancienne littérature.
LACROIX (le bibliophile Jacob). Bibliographie.
JULES LECOMTE. Marines.
MÉRY. Mœurs du midi de la France.
MORET. Beaux-arts et voyages.
MALITOURNF. Souvenirs et portraits historiques.
GUSTAVE PLANCHE. Critique littéraire.
ALPHONSE ROYER. Orient, Russie, Allemagne.
DE NORVINS. Souvenirs de l'empire.
EUGENE SCRIBE. Proverbes dramatiques.
EUGENE SUE. Lettres de Saint-Brice.
FRÉDÉRIC SOULIÉ. Compte rendu des théâtres lyriques.
JULES SANDEAU. Critiques des livres nouveaux.
SEGUIN aîné. Beaux-arts.
VARAIGNE. Amérique du Sud.

ÉCONOMIE SOCIALE.

ÉDOUARD ALLETZ. Ouvrages couronnés par l'Institut.
ÉMILE BÉRES. Ouvrages également couronnés.
RAYMOND BRUCKER.
DENNIEE (baron), intendant militaire. Organisation de l'armée.
DÉCOURDEMANCHE. Réforme hypothécaire et cadastrale.
DEMERSAND. Economie et administration publiques.
MARTIN D'OISY. Investigations parlementaires.
HAMOND, ingénieur. Travaux publics.
GILLON, député. Instruction publique.
ORTOLAN. Droit constitutionnel.
PECQUEUR. Ecoles nouvelles de science sociale.
STOURM, ancien magistrat. Droit municipal.
A. TRANSON. Économie sociale.
*** Chronique du jour et correspondance particulière.

FEUILLETONS.

Tous les dimanches, il paraît un feuilleton historique de M. ALEXANDRE DUMAS.

Tous les lundis, il paraît un feuilleton consacré aux beaux-arts, par M. THÉOPHILE GAUTIER.

Tous les mardis, il paraît un feuilleton dramatique de M. FRÉDÉRIC SOULIÉ.

Tous les mercredis, il paraît un feuilleton de l'Académie des sciences, par le docteur LEMBERT.

Tous les jeudis, il paraît sous le titre de *Courrier de Paris* un bulletin des livres nouveaux, des pièces en répétition, des modes nouvelles, des objets et usages nouveaux, de la musique en vogue, des objets de curiosité, et un bulletin bibliographique.

Tous les vendredis, il paraît sous le titre de *Semaine industrielle* un feuilleton divisé en trois parties. La première, consacrée aux *travaux publics*, présentant le mouvement des chemins de fer, canaux, grandes voies de communication, adjudications importantes. — La seconde, consacrée à *l'agriculture*, à l'enregistrement de ses besoins et de ses progrès. — La troisième enfin, consacrée à l'industrie, au mouvement des brevets d'invention, des capitaux, des entreprises par actions, des sociétés de commerce, etc., etc., par plusieurs ingénieurs civils.

Tous les samedis enfin, il paraît sous le titre de *Revue étrangère* un feuilleton présentant tout ce que les journaux et revues des deux mondes publient de curieux et d'utile sur les mœurs, usages et travaux comparés des divers peuples, par divers traducteurs.

La PRESSE publiera successivement, en dix FEUILLETONS,

LA VIEILLE FILLE,

ROMAN INÉDIT, PAR M. DE BALZAC.

Portraits historiques du roi, de M. le duc d'Orléans, de M. de Talleyrand, de M. Thiers, etc., par M. Alexandre Dumas.

Dans les mois suivans paraîtront plusieurs articles de MM. Victor Hugo, Eugène Scribe, Gustave Planche, *etc.*

On s'abonne rue Saint-Georges, n. 16, et chez tous les Directeurs de Postes et de Messageries.

AVIS.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 30 septembre, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du journal.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — N° 40.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART	ÉTRANG.
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 2 OCTOBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.— Mort de madame Malibran; par M. Jules Janin.— Esquisse de l'histoire de la symphonie; par M. Fétis.—Nouvelles.

MORT DE MADAME MALIBRAN.

Le plus grand talent musical de ce monde, nous venons de le perdre à tout jamais. Cette passion que nous pensions inépuisable, elle est éteinte; cette voix sans rivale, elle fait silence dans la mort. Cette femme si belle et de tant de génie, elle s'est évanouie comme un son qui se perd dans l'air. Madame Malibran est morte tout d'un coup, l'autre jour, dans la ville la plus sombre de la sombre Angleterre, fatale aux artistes, au milieu d'une fête dont elle était le plus bel ornement; hors de la France sa véritable patrie, hors de Paris sa vraie capitale. Elle est morte, sans que nous ayons pu lui rendre les honneurs funèbres et répandre nos larmes sur le tombeau de cette femme qui nous en a fait tant verser.

Le bruit de cette mort nous a tous surpris et épouvantés, comme ferait un coup de foudre. Hélas! nous la savions à peine malade. La veille encore, elle avait soulevé un enthousiasme vraiment français dans cette morne Angleterre si difficile à émouvoir; elle avait fait comprendre aux pâles Anglais tous les transports de la musique; que d'efforts! que de travail! quel zèle infatigable! Cette femme était comme Alexandre; elle marchait à la conquête universelle; elle a voulu dompter même l'Angleterre, elle est morte à la peine, et maintenant la voilà ensevelie dans son triomphe, hélas! Et tout cela perdu à tout jamais! Et rien ne reste de cette voix qui allait au cœur, de cette pensée si vraie, de cette passion fécondante, de cette intelligence si naturelle, de cette beauté sans rivale, de ce sourire qui allait à l'ame, de ce regard qui allait au cœur! Tout cela est perdu, anéanti, perdu à jamais, grâces, beauté, jeunesse, génie, plaisir, amour! tout cela est mort et nous n'avons plus qu'à pleurer.

Dans le premier désordre de notre douleur, c'est à peine si nous osons nous rappeler tout ce que nous avons perdu. Oui, nous voudrions l'éloigner de notre esprit et de notre cœur, le souvenir toujours vivant de cette adorable personne qui traînait à sa suite tous les vœux, tous les hommages, tous les respects. Même je ne sais quelle envie nous saisit, quel besoin nous obsède, d'oublier tout d'un coup tout ce qu'elle a fait pour nous, à present qu'elle est morte loin de nous ses frères, à présent qu'elle n'est plus rien qu'un fantôme; à présent que tous nos souvenirs s'éloignent, imposons silence à notre admiration passée! Oublions-la cette femme, qui ne peut plus rien pour nous. Mais de grace et par pitié comment faire pour l'oublier? Elle a été si long-temps toute notre passion de l'hiver, toute notre espérance du printemps, tous nos regrets de l'été! Si long-temps, uniquement pour la revoir, nous avons dit aux fleurs *fanez-vous*! au doux zéphir: *arrête-toi*! au sombre hiver—Arrive triste vieillard chargé de frimas, tu vaux mieux pour nous que le joyeux printemps, car c'est toi qui nous rendras notre fête chantante, notre jeune enthousiasme, notre Malibran de chaque soir! Comment l'oublier cette femme que nous avons applaudie les premiers, que nous avons admirée si peu de temps, et que nous

attendions toujours? Elle nous est venue un jour de bien loin, elle était si avide de gloire! Elle venait nous demander, les deux choses dont nous sommes le moins prodigues, la gloire et la fortune! Elle se fiait à nous, comme l'enfant se fie à son père. Aussi quels transports à sa vue! que d'applaudissemens frénétiques! Que nous étions fiers et heureux de faire sa gloire et sa fortune! Et comme le parterre la saluait avec transport, de la voix, de l'ame, du geste et du cœur! Et de son côté, comme elle savait ce qu'il fallait au parterre, le rire ou les larmes, le bonheur ou le désespoir! Comment donc l'oublier cette femme? Elle s'est mêlée à tous les chefs-d'œuvre des grands maîtres et elle leur a trouvé des beautés nouvelles. Elle a été notre grand instituteur et elle a plus servi à notre éducation musicale, à elle seule, que tous les orchestres du monde. Que n'a-t-elle pas fait, ô ciel! pour agrandir le domaine que lui avait confié le ciel! Ce domaine, c'était tout Beethoven, tout Mozart, tout Rossini; elle descendait en ligne directe de tous ces grands génies qui la pleurent avec désespoir, avec orgueil. Silence! Othello commence. Cette passion africaine éclate de toutes parts. La blanche Vénitienne est aux prises avec le More, Shakespeare et Rossini grondent ensemble, il s'agit de mettre d'accord ces deux génies, chose impossible! Pourtant cet accord de ces deux grands génies, l'un est du Midi, l'autre du Nord, c'est l'œuvre de cette jeune femme que vous voyez là-bas, se glisser comme une ombre, parmi toutes les passions qui se débattent dans ce lointain lumineux. Qu'elle était belle, vous rappelez-vous? quand elle apparaissait toute blanche, au milieu de Rossini et de Shakespeare, quand elle avait toutes ces larmes dans la voix et dans le cœur, fécondante et admirable rosée qui jette dans un drame tant de deuil et d'épouvante! Ainsi elle avait réuni cette femme, réuni sur sa tête, les deux chefs-d'œuvre les plus difficiles à réunir, l'Othello de Shakespeare et l'Othello de Rossini, le drame et le chant, la passion jouée et la passion chantée. Elle était à la fois la plus grande cantatrice et la plus grande tragédienne de son époque, et avec quelle adorable aisance et quelle grace ineffable et quelle déclamation charmante, elle portait ce double fardeau!

Silence encore! Entendez-vous ces cris de joie? C'est Ninetta qui descend la montagne et qui attend son fiancé! La grande dame vénitienne n'est plus qu'une petite fille d'auberge, innocente, confiante, heureuse. — Bonheur d'un instant! Bientôt la scène change, la jeune femme aussi. Tout à l'heure elle s'abandonnait avec confiance à son amour, la voilà maintenant qui est dévouée à son père. Toutes les nuances de ces passions diverses, madame Malibran les exprimait à merveille. Elle était tour-à-tour reine et servante, dona Anna et Zerlina, Romeo et Tancrède, tour-à-tour heureuse, triste, désolée; elle passait sans peine, mais non pas sans y laisser toujours un peu de sa vie, à travers tous ces extrêmes qui devaient finir par la tuer tout-à-fait. Mais qu'importe? Que lui fait la mort à cette femme? Il faut qu'elle chante ou qu'elle meure. Il faut qu'elle joue le drame ou qu'elle meure. Il faut qu'elle obéisse à la double vocation de ces deux arts qui seront ses bourreaux et qui l'étoufferont un jour sous les lauriers et sous les fleurs.

Hélas! nous voilà malgré tous nos efforts, pour éloigner ces souvenirs importuns, uniquement occupés de rappeler ces émotions perdues et que nous n'éprouverons plus de notre vie. Plus nous voulons chasser nos souvenirs, et plus ils abondent en foule. Nous baisons avec transport les cheveux noirs de Desdémone, les blanches mains de Ninetta; nous saluons avec le sourire de la jeunesse et de l'espérance la jeune et espiègle Rosine, cette Française, notre amour, douée du double esprit de Beaumarchais et de Rossini. A genoux maintenant! voilà Sémiramis qui passe! Tour-à-tour villageoise et reine, dans la robe de soie et dans la robe de bure, sous le casque du guerrier, sous le velours de la princesse, prête à tout, telle elle était! Et combien notre désespoir s'augmente, en songeant que dernièrement elle a chanté pour les Anglais, le seul chef-d'œuvre dans lequel nous ne l'ayons pas entendue, *le Fidelio* de Beethoven!

Et pourtant, mort tout cela! C'est l'Angleterre qui nous l'a tuée, c'est le brouillard anglais qui a pesé sur tout ce génie anéanti. Elle s'est tuée cette femme, à vouloir animer cette statue de fer et de houille, qu'on appelle l'Angleterre. Pauvre femme! Il n'y a pas déjà si longtemps que nous l'avons vue à Paris si heureuse et si fière de prendre le nom de l'homme qu'elle aimait! Chacun se rangeait sur son chemin pour lui faire place et pour l'admirer tout à son aise. Si on eût osé, on eût battu des mains quand elle passait. Le jour de son mariage, elle le célébra à sa manière, par la bienfaisance et par le chant. Elle eut de l'or pour tous les pauvres, et le soir même, elle eut des chants pour tous ses amis. Nous nous pressions autour d'elle, dans le petit salon qu'elle animait de sa voix, de son ame, de son regard, de son bonheur, hélas! Elle chanta toute la nuit, doucement, simplement, sans fatigue; mais au contraire, avec reconnaissance, avec amour. Le chant, c'était son plaisir, c'était sa vie, c'était l'hymne pieux qu'elle adressait au ciel, dans ses joies comme dans ses douleurs. Quelle heureuse nuit nous passâmes à l'entendre, insensés que nous étions! Et pas un de nous ne se doutait que c'était en effet le chant du cygne, le chant de ce cygne aux blanches ailes, qui chantait toujours pour la dernière fois!

Morte! L'Angleterre ne l'a pas tuée seule, son ame aussi l'a tuée, comme fait le feu caché qui brûle le noble chêne. Le vieil arbre est vert encore à son sommet, son sein recèle l'incendie. Ainsi était-elle. Elle brûlait d'un feu intérieur que personne a soupçonné; elle était consumée par cette double passion, le drame et le chant, à laquelle elle a obéi jusqu'à la mort. Sa vie entière était une émotion sans fin et sans cesse. Jamais de repos, jamais de silence, jamais de sommeil! Elle sentait qu'elle avait peu de temps à vivre et elle se hâtait de chanter. Elle chantait tout le jour, elle jouait toute la nuit; le matin, elle essayait sa voix et son geste; à midi, elle montait à cheval, et alors sauve qui peut! Aucun cheval ne pouvait suivre son

cheval, elle allait, elle allait; elle allait toujours. A peine descendue de son cheval, elle montait sur son théâtre, et alors c'étaient, vous le savez, des transports incroyables, des extases indicibles, des révélations que nul ne saurait peindre; elle se livrait, pauvre femme sans défense, à tous les chants de cette ame qui était en elle; *mens divinior*, et cette ame l'obsédait, l'irritait, la violentait, la torturait dans tous les sens: cela durait pendant quatre heures. Après quatre heures de cette passion sans frein, de cet entraînement sans repos, quatre heures de ces larmes furibondes ou de cette exaltation joyeuse, cette noble martyre de son art, se relevait plus forte et plus passionnée que jamais, elle changeait alors la robe de théâtre contre une robe de bal, et elle allait ainsi, la poitrine et les bras nus, dans cette foule dorée et brodée de Londres, qui l'attendait, et la nuit s'achevait à chanter pour ces Anglais! Toute l'Angleterre était à ses pieds et profitait ainsi, sans savoir ce qui allait arriver, de ces fatales complaisances à ses moindres caprices. C'est ainsi que cette femme s'est tuée à plaisir; voilà comment cette belle ame s'est envolée, bien à regret, hélas! dans un épais nuage venu de la Tamise, arrachée violemment de cet aimable corps par tous ces efforts si cruels!

Madame Malibran à peine malade, a succombé sous tous ces travaux accumulés, sous toutes ces couronnes amoncelées. Elle n'a pas pu supporter plus long-temps ces horribles fatigues. Le dernier jour de son triomphe, à Manchester, ville de tourbe et de fumée, elle avait été rappelée par les Anglais, et, sans se plaindre, que dis-je? avec joie, elle avait répété le grand air qu'elle venait de chanter. Rentrée dans la coulisse, la pauvre créature s'était évanouie, comme fait le rossignol épuisé qui tombe du haut du tilleul en fleurs: on fut obligé de la transporter dans son hôtel, sur un brancard. La musique seule avait pu la ranimer, et, en effet, à peine arrachée à la fièvre, elle s'est mise à chanter les nouveaux airs, enfans de son ingénieux caprice. En chantant, elle fut saisie d'une épouvantable gaîté qui faisait peur. On voulut, mais en vain, l'apaiser. Elle riait, elle chantait, elle déclamait des vers dans toutes les langues de l'Europe, qu'elle parlait comme sa langue naturelle. Horrible et fatale agonie! Jamais la noble victime n'avait été plus inspirée et plus heureuse. Toute son ame s'exhalait ainsi, dans le double enivrement de la poésie et de la musique. Rien ne put arrêter ce délire, auquel on obéissait en frémissant. Pour comble de malheur, un médecin anglais fut appelé. Ce médecin anglais la saigna malgré elle, cette femme épuisée: elle n'avait guère à perdre plus de sang qu'elle n'avait d'ame à perdre. Elle mourut donc comme elle avait vécu: en riant, en pleurant, en chantant.

Qu'on nous pardonne le désordre de nos pensées. Nous reparlerons de madame Malibran aussitôt que nous aurons assez de sang-froid pour examiner en détail cette vie si jeune et si remplie de génie, de malheur, de bienfaisance et de talent.

JULES JANIN.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE LA SYMPHONIE.

(1er article.)

Dans la musique moderne, le mot *symphonie* n'a pas eu toujours la signification spéciale qu'on lui donne aujourd'hui. Toute musique instrumentale était désignée par ce mot, et même l'ensemble des musiciens qui composaient un orchestre, s'appelait *la symphonie*, et les exécutans étaient individuellement des *symphonistes*. Lorsque le chant n'était accompagné que par la basse continue, à l'orgue ou au clavecin, les ritournelles exécutées par les violons, violes, flûtes et hautbois, étaient appelées *ritournelles de symphonie*. Les partitions d'opéras de la première moitié du dix-septième siècle, sont remplies d'airs écrits de cette manière.

Plus tard, on a donné spécialement le nom de *symphonie* aux ouvertures d'opéra, particulièrement en Italie, et le mot passa dans cette acception en Allemagne et en France. Quant à la symphonie proprement dite, et telle qu'elle est connue de nos jours, il ne paraît pas qu'il en ait été fait avant 1740. Dès le seizième siècle, quelques musiciens distingués écrivaient des pièces de musique instrumentale à quatre, cinq, six et sept parties, auxquelles on donnait les noms de *ricercari* ou *partite* en Italie, de *parthien* ou *fantasien* en Allemagne, et de *concerts* ou *pièces* en France. La plupart de ces morceaux étaient destinés à être joués à volonté par les instrumens à cordes, ou violons et violes de différentes espèces, ou par des hautbois et bassons, ou enfin par des cornets, des petites trombes ou *trombettes*, et par des trombones; car, à cette époque, les cornets et trombes, percés de trous, étaient propres à exécuter des passages aussi rapides et aussi difficiles, que ceux qu'on peut rendre aujourd'hui sur le cornet à pistons, ou sur le cor à clefs. A l'égard du style, il était en général basé sur l'imitation fuguée, et souvent surchargé d'ornemens d'un mouvement très-vif. Les thèmes de chansons vulgaires servaient souvent de base à ces compositions instrumentales.

Dans le cours du dix-septième siècle, une modification assez sensible fut introduite dans la musique instrumentale, car les motifs de chansons disparurent pour faire place à ceux des airs de danse alors en vogue; et lorsque l'on ne se borna plus à varier et orner ces danses, on en conserva les mouvemens et les noms. Ainsi, les plus grands maîtres ne composèrent leurs recueils de pièces et leurs *suites* instrumentales, que d'*allemandes*, de *pavannes*, de *courantes*, de *sarabandes*, de *gavottes* et de *gigues*; non que ce fussent réellement des danses de ce genre, mais des pièces qui en avaient le caractère et le mouvement. Les fantaisies seules étaient indépendantes des conditions de ces mouvemens.

Vers le milieu du dix-septième siècle, un autre genre de musique prit naissance, et devint la véritable origine de la symphonie: ce genre fut celui de la *sonate*; mot qui vient de *sonare* ou *suonare*, jouer des instrumens. Le père Castro-Villari, cordelier de Padoue, violoniste fort habile pour son te mp,

paraît avoir été un des premiers qui ont écrit, vers 1650, des sonates pour deux violons, avec basse continue pour le clavecin et le *violone*, ou contrebasse de viole. Bassani, son élève et maître de Corelli, donna plus de développement à ce genre de pièces, et en fixa les formes qui furent ensuite perfectionnées par Corelli. Dans la sonate, telle que ces artistes célèbres l'ont faite, l'introduction est souvent un *largo* ou un *adagio*; puis vient un *allegro*, coupé en deux reprises, et suivi d'un *adagio* ou d'un *andante*. La pièce est terminée par un mouvement vif. On voit que ces formes ont beaucoup d'analogie avec celle de la symphonie moderne; cependant, elles n'étaient pas si bien arrêtées du temps de Corelli, qu'on ne fît entrer encore les mouvemens des airs de danse dans les sonates: ainsi les œuvres deuxième et quatrième des sonates de ce grand artiste en sont remplis, et la deuxième partie du célèbre œuvre cinquième, est composée de courantes, de sarabandes et des plus anciennes variations connues sur l'air des *Folies d'Espagne*.

Les sonates se distinguaient en *sonate da camera* et *sonate da chiesa*. Celles-ci ne différaient des premières, qu'en ce qu'elles étaient en général d'un mouvement plus large. Les sonates de chambre, exécutées par un premier, un second violon, un clavecin pour les accords plaqués, et une basse de viole ou un violone, répondaient à nos quatuors et quintettes; les sonates d'église étaient des symphonies dans lesquelles chaque partie de violon était doublée ou triplée, et où l'effet de l'orgue suppléait aux instrumens à vent.

Les concertos de Torelli et de Corelli (œuvre sixième), dont la composition remonte au commencement du dix-huitième siècle, firent faire un pas important à la musique instrumentale, vers la symphonie proprement dite. Ces *concerti* ou concerts, lorsqu'ils étaient écrits pour six parties réelles, étaient à quatre violons, alto et violoncelle, deux violons et basse de ripieno; dans ce cas, ils prenaient le titre de *concerti grossi*, grands concerts. Tels sont les concertos de Valentini; on peut les considérer comme de véritables symphonies, dans le style ancien.

Enfin parurent, vers 1740, des compositions qui portaient le nom de *symphonies*. Les premières ne furent écrites qu'à quatre parties. Harrer, directeur de musique à Leipsick, et Jean-Théophile Graun, directeur de musique à Mersebourg, et ensuite directeur des concerts du prince royal de Prusse, (Frédéric II), paraissent avoir été les premiers qui écrivirent de ces symphonies, *in stylo moderno*, comme on disait alors; mais il serait impossible de décider aujourd'hui quel fut le premier des deux qui entra dans cette carrière nouvelle; il y a lieu de croire pourtant que cette gloire appartient à Graun qui était déjà directeur de musique à Mersebourg, en 1738, et qui, en 1764, avait déjà composé *quarante-sept symphonies*, lesquelles n'ont point été publiées, mais se trouvaient en manuscrit au magasin de Breitkopf, en 1766. J'ai vu quelques-uns de ces ouvrages qui ne sont en général composés que d'un premier *allegro*, d'un *andante* ou *adagio*, et d'un *rondo* en mouvement vif, et qui n'ont jamais de menuet ni de trio, comme les symphonies de Haydn. Le style de ces productions ne manque ni d'élégance ni de pureté; mais on y trouve peu de variété dans les idées: elles sont toutes jetées dans le même moule et se ressemblent pour le caractère, la conduite des idées et la modulation. Je dois pourtant faire une exception pour la sixième symphonie de l'œuvre septième (en *mi* bémol), dont le motif est large, énergique, et qui est écrite pour deux violons, viole, basse, deux flûtes, deux hautbois et deux cors. Harrer, dont les symphonies sont en général écrites à quatre parties, et qui a plus de nouveauté et d'effet que Graun dans ses conceptions, offre un ouvrage fort intéressant dans la troisième symphonie de son œuvre cinquième; le motif du premier mouvement de cette symphonie a une ressemblance singulière avec celui du verset *Rex tremendæ majestatis*, de la messe de *requiem* de Mozart, qui ne fut écrit qu'environ cinquante ans plus tard. Harrer avait compris qu'un motif si large, si puissant, ne pouvait être développé dans une symphonie à quatre parties, et seulement par des instrumens à cordes; il y ajouta deux flûtes, deux hautbois, un basson et trois cors, mais seulement comme des parties d'accompagnement, car l'art de faire dialoguer ces instrumens, de former des oppositions par les divers caractères de leur sonorité, l'art en un mot de colorer la musique par les effets des instrumens, n'existait point encore; la gloire de cette découverte était réservée à Haydn. De là vient qu'aux titres de la plupart des symphonies de cette première époque, on voit que les instrumens à vent, lorsqu'il y en a, sont *ad libitum* (à volonté); tout l'esprit des compositions est renfermé dans le quatuor des instrumens à cordes.

Holzbauer, maître de chapelle de l'électeur Palatin, qui suivit de près Graun et Harrer, ajouta peu de chose au développement des formes de la symphonie, mais il mit dans les ouvrages de ce genre qui sortirent de sa plume, des idées pleines de grace et d'expression. La première de son œuvre troisième, publié à Paris chez Beraudt (en 1747), offre, je crois, le premier exemple de cors et de hautbois obligés; mais il a tiré peu d'effet de cette nouveauté.

On peut signaler comme une chose nouvelle, les symphonies avec orgue obligé et concertant, que Kobricht, organiste à Laudtberg, en Bavière, publia à Augsbourg, en 1749, sous ce titre: *Sonus chelyophilis resonus, seu symphoniæ sex, a violino duplici, viola, basso et organo concertantibus.* L'idée de cette combinaison, développée par un puissant génie, pourrait conduire à des effets d'un ordre tout nouveau. Vers le même temps, Kurtzinger, musicien de la petite cour de Mergentheim, conçut l'idée singulière d'écrire des symphonies dont les motifs étaient pris dans le plain-chant de l'église; ces motifs passaient alternativement dans toutes les parties, tandis que les autres instrumens faisaient entendre des mélodies et de l'harmonie dans le style moderne de cette époque. Il publia son ouvrage sous ce titre bizarre: *David et Apollo, iste profanus*

parnassi, is sacer cœli uterque rex et jubilaris archiphonaseus chori, sive 8 symphoniæ solemniores sed breves a 2 violinis, viola de Braccia, 2 trompis vel cornibus et basso continuo, tam pro ecclesia quam aula compositæ.

Les premières symphonies composées en Allemagne étaient parvenues à Paris, et y avaient fait quelque sensation. Dauvergne essaya de les imiter et fit paraître vers 1750 quatre œuvres de *concerts de symphonies* qu'on exécuta au concert spirituel, mais qui n'y produisirent pas d'effet, parce que le style en était plat et trivial. Il en fut de même à l'égard des symphonies à quatre parties composées par un musicien de l'Opéra nommé *Dun*. Gossec, arriva à Paris en 1751, à l'âge de dix-huit ans, entra peu de temps après chez le fermier-général de La Popelinière, pour diriger l'orchestre que ce financier entretenait dans sa maison de Passy. L'avantage inappréciable, pour un jeune compositeur, de pouvoir à chaque instant disposer d'un orchestre pour essayer ses productions, fit faire de rapides progrès à Gossec dans l'art d'écrire, et bientôt il put faire entendre des symphonies d'un effet supérieur à tout ce qu'on avait eu jusque là, et même plus fortes d'harmonie que les ouvrages de Graun et de Harrer. Son premier recueil de symphonies, qui était son œuvre troisième, parut en 1752. Toutes les pièces qu'il contient sont écrites à quatre parties, pour des violons, alto et basse. Dans le second livre (œuvre cinquième), Gossec mit deux flûtes et deux bassons. Les trois premières symphonies du troisième livre (œuvre sixième) ont des hautbois et des cors; et le quatrième livre (œuvre huitième) présente le premier emploi qui ait été fait des clarinettes dans la symphonie: ce quatrième livre, qui ne renferme que trois symphonies, parut en 1764. Le succès de ces ouvrages fut complet en France et particulièrement au concert spirituel où ils étaient exécutés chaque année. Les symphonies de Gossec furent aussi accueillies avec distinction en Allemagne, et les beautés de premier ordre des symphonies de Haydn purent seules les faire oublier. Gossec comprit lui-même la supériorité du génie de ce grand homme, et il ne balança pas à modifier sa manière après qu'il eut entendu les œuvres de son illustre rival. L'agrandissement de son style est remarquable dans son œuvre douzième, qui renferme des symphonies pour orchestre complet; la chasse (en *ré*) que contient cet œuvre serait digne de figurer parmi les symphonies de Haydn; mais on ne peut nier que l'inspiration de celui-ci ne se fasse apercevoir partout, et que l'imitation ne soit sensible jusque dans les moindres détails.

Cependant la symphonie grandissait en Allemagne; une multitude de compositeurs s'essayaient dans ce genre et y réussissaient plus ou moins. Il y avait des choses estimables dans les symphonies d'Agrell, d'Aspelmayer, de Christophe Fœrsler, du vieux Jean Stamitz, de Kraft, maître de chapelle de l'archiduc gouverneur des Pays-Bas, du maître de chapelle Henri Graun, de Filtz, de Tœsky, de Scheibe, et surtout des deux Benda de Berlin, et de Gotha, de Chrétien Bach et de son frère Charles Philippe Emmanuel. De tous ces auteurs, le dernier est celui que Haydn choisit pour modèle dans ses premiers essais. Il y a en effet dans ses compositions quelque chose de plus fin, de meilleur goût, de plus expressif et de plus neuf que dans les productions de tous ses contemporains; et cette supériorité se fait remarquer dans tous ses ouvrages, particulièrement dans sa musique de piano. C'est ce compositeur qui a introduit les premiers menuets dans la symphonie.

En Italie, ce temps n'était pas celui où la musique instrumentale pût obtenir du succès; cependant quelques musiciens distingués s'étaient adonnés au genre de la symphonie et y avaient réussi. Tel fut Jomelli, qui écrivit douze symphonies pour le duc de Wurtemberg, dans le temps où il était son maître de chapelle; tels furent aussi Paganelli, maître des concerts du roi d'Espagne; Neruda, musicien de la chambre de l'électeur de Saxe; le célèbre violoniste Pugnani; Porpora; le napolitain Latilla, génie original et fantasque, et surtout le milanais Sammartini, qui avait reçu de la nature le génie de la symphonie, et qui aurait produit d'excellentes choses, si la musique instrumentale eût été plus estimée dans son pays, et surtout s'il se fût donné la peine de méditer ses ouvrages. Sa facilité était prodigieuse, et il en abusait comme font la plupart des musiciens de l'Italie. Qui pourrait croire que ce Sammartini a écrit plus de cinq cents symphonies pour des orchestres plus ou moins considérables? Pourtant, rien n'est plus vrai. Telle fut sa fécondité, quoiqu'il eût souvent de longs intervalles de paresse, que la bibliothèque de la maison Palfy, à Vienne, renfermait il n'y a pas long-temps, plus de mille morceaux de sa composition.

Tous les auteurs que je viens de citer, et beaucoup d'autres moins distingués, ont écrit avant 1760; ils furent donc les prédécesseurs de Haydn, et c'est en l'état où ils avaient laissé la symphonie que ce grand homme la prit.

Né en 1732, Haydn avait vécu pauvre et ignoré pendant les vingt-six premières années de sa vie. En proie aux besoins les plus pressans, il avait lutté contre la misère en même temps qu'il s'occupait du soin de développer son talent. Trop heureux qu'un Espagnol lui eût offert la table et le logement pour prix des leçons de piano et de chant qu'il donnait à ses filles, il avait passé six années entières dans cette situation, restant au lit l'hiver parce qu'il ne possédait pas de quoi se procurer du feu pour se chauffer. Enfin, en 1758, il trouva à se caser, et entra comme musicien, c'est-à-dire, comme domestique, chez un comte de Mortzin qui avait un orchestre dans sa maison. Le hasard amena le vieux prince Antoine Esterhazy, amateur passionné de musique, à un concert qui se donnait chez le comte et qui commençait par une symphonie de Haydn (la quatrième du premier œuvre, en *ré*). Charmé de ce morceau, le prince pria le comte de Mortzin de lui céder le compositeur dont il voulait faire son vice-maître de chapelle, et le comte y consentit. Malheureusement Haydn, assez sérieusement indisposé, n'assistait pas au concert ce jour-là; le prince oublia cette soirée, et Haydn resta encore quelque temps dans sa situa-

tion subalterne. Cependant Friedberg, premier maître de chapelle du prince, admirateur sincère du talent du jeune musicien, et qui cherchait à l'attacher à la maison Esterhazy, conçut l'idée de faire composer par Haydn une symphonie destinée à être exécutée à Eisenstadt, résidence du prince, le jour anniversaire de sa naissance. Haydn fit ce qu'on lui demandait, et se rendit à Eisenstadt pour juger de l'effet de sa composition. Le jour de la cérémonie arrivé, le prince, entouré de sa cour, assistait au concert accoutumé. On commence la symphonie (en *la*, qui est devenue la quatrième de l'œuvre deuxième); à peine était-on arrivé au milieu du premier *allegro*, que le prince interrompt ses musiciens, et demande qui est l'auteur d'une si belle chose? « Haydn » répond Friedberg, et il fait avancer le pauvre homme tout tremblant. « Quoi, » dit le prince, en le voyant, la musique est de ce » Maure (le teint de Haydn justifiait cette injure)? » Eh bien! Maure, désormais tu seras à mon service. » Comment t'appelles-tu?—Joseph Haydn.—Mais je » me rappelle ce nom; tu es déjà à mon service: » pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? » Haydn troublé, ne répondit pas, et le prince ajouta: « Va, ha- » bille-toi en maître de chapelle, je ne veux plus » te voir ainsi; tu es trop petit, tu as une figure » mesquine; prends un habit neuf, une perruque à » boucles, le collet et les talons rouges; je veux » qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à » ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné.» Haydn baisa la main du prince, et alla se remettre dans un coin de l'orchestre. Le lendemain il parut emprisonné dans le costume qui lui avait été indiqué, et reçut le titre de second maître de chapelle; dès-lors, il eut un orchestre à sa disposition, et son génie put se livrer à toutes ses inspirations. Dès qu'il avait terminé un morceau, le copiste se rendait à ses ordres, puis s'il voulait lever quelque doute sur certains traits de son ouvrage, il lui suffisait de tirer le cordon d'une sonnette, tous les exécutans arrivaient à l'instant dans la salle de concert; le morceau était essayé: si le compositeur jugeait nécessaire de faire quelques changemens, il renvoyait les musiciens et rentrait dans son cabinet. C'est ainsi qu'il a passé plus de trente années de sa vie, dans le calme nécessaire à l'artiste qui veut produire.

Aujourd'hui, les formes des premières symphonies de Haydn paraissent petites et mesquines au vulgaire et même à beaucoup de musiciens qui se croient très-bons juges; mais pour qui sait entendre et apprécier, pour qui sait faire la part du temps et qui connaît l'histoire de l'art, il y a un intérêt immense dans ces premières productions d'un homme de génie. Au premier aspect, elles ne paraissent pas avoir de plus grandes proportions que les symphonies des autres compositeurs de la même époque, les idées n'y semblent pas plus distingués dans les motifs, et les ressources de l'instrumentation ne se montrent pas plus considérables, car s'il y a deux hautbois et deux cors dans les premières œuvres de ces symphonies, ces instrumens sont, suivant l'usage, *ad libitum*. Mais si ces instrumens, ne sont pas précisément obligés, on est étonné de trouver dans leurs simples tenues, dans leurs entrées, en apparence insignifiantes, un goût exquis, un instinct admirable de l'accent expressif. C'est dans la perfection des détails que se manifeste la supériorité de l'artiste; en un mot, ce qui constitue le beau dans les arts, c'est-à-dire l'exécution, le rendu de la pensée, ne laisse pas plus à désirer dans ses petites compositions que dans les formes plus développées découvertes ensuite par l'illustre artiste. Lorsque les proportions de ses ouvrages ne semblent pas grandes, les proportions de ses idées le sont toujours; car la convenance, (que les génies indépendans de notre époque me pardonnent ce mot), la convenance parfaite, dis-je, et la liaison intime des pensées qui se succèdent dans toutes ces compositions, me paraissent le fruit d'une imagination élevée qui conçoit le beau comme le résultat de la régularité des traits. Je ne sache pas que qui que ce soit ait jamais désiré de trouver autre chose dans les symphonies de Haydn, même dans les plus petites, que ce qui s'y trouve réellement; elles offrent toujours un sens complet où les moindres détails ont toute la perfection désirable.

Quelques-unes des premières symphonies de Haydn n'ont pas de menuet ni de trio; mais à l'exemple de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, il ne tarda point à joindre cet intéressant intermède à ses compositions, et l'on sait qu'il a fait autant de chefs-d'œuvre de grâce et d'élégance de tous ces petits morceaux.

Il ne faut pas croire que ce qu'on a de Haydn sous le nom de *symphonies* soit tout ce que ce grand artiste a écrit en ce genre; outre celles qui ont été publiées, il y a de lui une multitude de petites symphonies qu'il a composées sous les titres de *divertissemens*, de *sérénades* ou de *cassations*, mot qui n'a point d'équivalent en Français. Les combinaisons d'instrumens de ces petites symphonies sont très-variées, et Haydn en a tiré des effets piquans qui font regretter que ces productions n'aient point été mises au jour. Elles se trouvent dans la collection qui appartient aux princes Esterhazy; les copies de quelques-unes ont cependant été répandues, et j'en ai vu plusieurs. Quoique peu développées, je puis dire que ces compositions ne le cèdent point aux autres sous le rapport de la perfection des détails.

Les dates de la plupart des ouvrages des premiers temps de Haydn font voir que ses facultés productrices étaient très-actives, bien qu'il mît beaucoup de soins dans tout ce qui sortait de sa plume. Ces soins ont lieu d'étonner quand on considère la multitude d'ouvrages qu'il a produits en peu d'années. Entre au service de la maison Esterhazy vers la fin de 1758, il avait déjà livré au public en 1765, ou plutôt au service du prince, *vingt-deux symphonies*, onze divertissemens pour orchestre, dont deux pour deux violons, deux flûtes, deux cors et basse, un pour quatre violons et deux basses en *écho*, un pour deux violons, deux violes, basse, deux hautbois et deux cors, un pour deux violons, deux flûtes, deux bassons, deux cors et basse, un pour deux violons, alto, basse, deux cors anglais et deux cors, un pour

deux violons, deux violes, une flûte et basse, un pour deux violons, violoncelle obligé, contrebasse, une flûte et un hautbois, un pour deux violons, violoncelle, contrebasse, une flûte et deux cors; neuf *cassations* pour toutes sortes de combinaisons d'instrumens; deux *petits concerts nocturnes* pour deux cors, deux violons, viole et basse; une *sérénade*; *douze quatuors* pour deux violons, alto et basse; *douze trios* pour deux violons et basse; seize morceaux pour le *baryton*, instrument dont jouait le prince Nicolas Esterhazy; *trois concertos* de piano; quinze sonates ou trios pour le même instrument; deux concertos pour le violon, et un concerto pour le violoncelle. Tout cela avait été dans l'espace de cinq ans avec cette conscience d'artiste qu'on connaît à Haydn!

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur en chef de la Gazette musicale.

Orléans, 25 août 1836.

MONSIEUR,

L'Institut musical d'Orléans vient de faire la distribution annuelle des prix aux élèves de son enseignement; c'était le 21 de ce mois. Cette solemnité avait attiré un grand concours d'amateurs: elle a commencé par les exercices des élèves qui se composaient, pour la partie instrumentale, de deux solos de piano, d'un morceau à quatre mains, d'un autre à douze mains, et d'une concertante pour deux violons; et pour la partie vocale, de quatre chœurs chantés séparément par les deux classes de solfége; enfin d'un chœur général avec accompagnement d'orchestre, composé par M. Charles Pallet, directeur de l'Institut.

Les jeunes élèves ont obtenu le plus grand succès. L'une d'elles, âgée de 11 ans, et mise hors de concours à cause de sa grande supériorité, a exécuté des variations de Hunten, déjà fort difficiles, pour son âge, avec de l'aplomb, du style et de l'expression. Un sextuor pour trois pianos, joué par six élèves dont la plus âgée n'avait que douze ans, a conquis les applaudissemens par un ensemble parfait. Enfin, un chœur comprenant quatre mouvemens différens, d'une facture à la fois énergique et mélodieuse, a été chanté, par les deux classes de solfége réunies, avec une justesse d'intonation et une verve qui ont jeté les auditeurs dans un véritable enthousiasme.

L'un des membres de la commission administrative a ensuite prononcé un discours sur l'utilité de la musique, et sur la nécessité de la rendre populaire. Ses paroles ont été accueillies avec une sympathie prononcée par l'assemblée nombreuse et brillante réunie dans la salle des concerts. Des applaudissemens réitérés ont éclaté au moment où faisant allusion aux divers séjours de M. Ernst à Orléans, il s'est exprimé ainsi:

« Un célèbre violoniste, un artiste doué d'une exquise sensibilité, qui maintes fois a tenu nos cœurs palpitans sous le génie de son exécution, cédant à nos désirs, a bien voulu à deux reprises différentes, répandre sur nos concerts l'éclat de son inimitable talent. Que ce tribut de reconnaissance et d'admiration lui parvienne au moins avant que l'amour de la patrie l'ait rendu à l'Allemagne jalouse d'une renommée acquise hors de son sein, et qu'elle brûle de consacrer par ses applaudissemens éclairés et consciencieux. »

M. Ernst alors encore à Orléans et assistant à la séance, était sorti immédiatement après les exercices.

La séance s'est terminée par la distribution des prix, dont moitié environ ont été remportés par les élèves admis gratuitement à suivre les classes de l'établissement.

Cette solemnité a pleinement justifié ce qu'on pouvait attendre d'un établissement qui ne compte pas encore deux ans d'existence; et les progrès des élèves ont dépassé toutes les espérances. Elle a produit des résultats précieux par la confiance qu'elle a fait naître dans un établissement musical dont la réussite était un problème insoluble pour la plupart de nos compatriotes, et qui ne s'est soutenu jusqu'à présent que par ses propres ressources et par la seule force de volonté de ses administrateurs. Elle a établi entre ces derniers et les assistans, dont ils ont reçu de toutes parts des marques non équivoques d'approbation et d'encouragement, une sympathie qui est d'un heureux présage pour l'avenir.

L'assemblée a accueilli avec plaisir et faveur, la nouvelle qu'un congrès musical serait convoqué à Orléans, pour le 8 mai prochain, jour anniversaire de la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc.

Agréez, etc., etc.

Un sociétaire de l'Institut musical d'Orléans.

NOUVELLES.

*** Quelques journaux annoncent que M. Meyerbeer, *qui est maintenant à Compiègne*, a été chargé, par le commandant supérieur du camp, de juger dans un concours les candidats susceptibles d'être envoyés au gymnase musical. A coup sûr on ne pouvait faire un meilleur choix, et il ne manque à celui-là pour avoir notre pleine approbation qu'une pure bagatelle, la moindre chose: *d'être vrai*. M. Meyerbeer n'est point à Compiègne. Il est parti pour aller rejoindre sa femme à Baden; et nous ne savons où l'on a pu prendre ce conte, non plus que tous ceux qu'on débitait naguère sur le séjour de ce grand compositeur à Spa. Ne s'était-on pas avisé de prêter à l'un des hommes les plus sobres qui existent, des festins des *Mille et une Nuits*? Peu s'en fallait qu'on n'entonnât pour lui le fameux air de *Gulistan*:

Cent esclaves servaient ce superbe festin
Et dans des vases d'or faisaient couler le vin;

et devant cette table chargée de mets exquis, resplandissante de bougies, qui venait prendre place? M. Meyerbeer tout seul, parodiant ainsi en action le mot fameux du Romain : « Ne savais-tu pas, esclave, que Lucullus dînait aujourd'hui chez Lucullus? » En général, c'est merveille de voir comme on affuble tous les contemporains illustres de mille anecdotes toutes plus bizarres les unes que les autres; et rien de plus facile du reste à concevoir. Le public est sans cesse affamé de détails sur les génies qu'il admire, et il se trouve tant de gens à imagination *heureuse* qui sont charmés de trouver un débit sûr de leurs inventions, condamnées à rester en magasin, si, en l'appliquant à des noms entourés d'une célébrité universelle, elles ne venaient fournir un aliment à la rapide consommation de la curiosité des grandes villes. Nous avons déjà signalé plus d'une fois cet inconvénient de la gloire; il prouverait au besoin le système des compensations.

*** Les journaux allemands annoncent qu'une célèbre danseuse, premier sujet du *Kærntnerthor* (la porte de Carinthie, l'opéra de Vienne), va se rendre à Paris. On assure que cette jeune artiste, mademoiselle Hélène Schlansofstey, exécute des difficultés presque insurmontables avec autant d'aisance que de grace. L'enthousiasme des amateurs Viennois l'avait surnommée la *Malibran de la danse*. Au reste on ajoute foi sans peine à la perfection de son talent, puisqu'il s'est développé sous les yeux de Duport, le premier des zéphirs contemporains dont la réputation n'est pas de celles qu'on oublie. Duport abandonna trop tôt l'exercice de son art; mais du moins, pendant seize années qu'il a été directeur de l'Opéra de Vienne avec la plus haute faveur près de l'empereur d'Autriche, il a constamment pris à tâche d'enrichir le monde artistique de sujets du premier ordre comme lui. C'est de son théâtre, on se le rappelle, que se sont élancées les Taglioni, les Elssler. De pareils noms donnent une haute idée de cette nouvelle artiste formée à la même école.

*** On écrit de Genève : M. Lizt, le plus extraordinaire des pianistes contemporains, quittera incessamment notre ville pour se rendre à Paris où il doit passer l'hiver. Nous sommes heureux d'annoncer les premiers cette bonne nouvelle.

*** C'est nous maintenant qui commençons à pourvoir l'Italie de compositeurs et de belles voix. Naples a dû récemment à un de nos compatriotes un de ses opéras les plus applaudis, *Lara* de M. de Rudz. Aujourd'hui voici qu'un jeune élève du Conservatoire, M. Baraillet, débute sur le théâtre Saint-Charles, et la gazette de Naples le range, pour son coup d'essai, sur la même ligne que Tamburini et les plus célèbres *bassi* de l'Italie.

*** Chassé d'Italie par le choléra, notre compatriote, le célèbre ténor Dupré est de retour à Paris. Nous espérons que le séjour probablement assez long qu'il y doit faire, ne sera pas infructueux pour nos plaisirs et pour les progrès de l'art, et qu'il nous fera apprécier sur notre première scène lyrique si digne de lui, cette voix si pure, cette méthode exquise qui ont inspiré tant d'admiration, procuré tant de délices aux oreilles ultramontaines.

*** Une rixe violente a eu lieu entre le caissier et l'un des principaux acteurs du théâtre de Drury-Lane. La directrice de la troupe, madame Vestris, n'a pu qu'à grande peine, et à l'aide de quelques amis, mettre fin à la lutte qui menaçait de devenir tragique.

*** Les artistes de l'Opéra sont allés la semaine dernière en représentation à Compiègne. C'est *le Dieu et la Bayadère*, que en raison du mélange intime du chant et de la danse, on avait choisi pour spectacle nomade.

*** L'*Éclair* vient d'obtenir à Liége l'accueil que cette partition a reçu partout, c'est-à-dire un succès de vogue. Plus qu'en tout autre lieu, on devait dans la patrie de Grétry applaudir à un des ouvrages modernes où règne la plus gracieuse mélodie, la plus délicate habileté à traduire en langue musicale le sens des situations, des caractères et des paroles.

*** Les hommes de génie dans les arts ressemblent aux conquérans qui font le tour du monde, en établissant partout leur domination. M. Meyerbeer voit déjà sa musique régner en souveraine sur les scènes lyriques de deux grandes parties du globe, l'Europe et l'Amérique. Mais ce n'est pas encore assez pour sa gloire, et l'Afrique va être aussi conquise à ses victorieux accords. Pour parler prosaïquement, on s'occupe de monter *Robert-le-Diable* au théâtre d'Alger qui a rouvert le 9 septembre.

*** Madame Dorus-Gras, en représentation à Toulouse, s'est montrée pour la première fois dans *Robert-le-Diable*, à ce public si impressionnable et si bien organisé pour sentir les délicatesses de la musique et du chant. En l'entendant, on n'a éprouvé, et les journaux qui rendent compte de cette soirée, n'expriment qu'un seul regret, c'est que cette habile cantatrice n'ait pas eu dans son rôle plus de morceaux à chanter. Le plaisir qu'elle donnait empêchait de songer à sa fatigue. Le talent dans les arts trouve quelquefois des ingrats, mais à coup sûr il fait toujours des égoïstes.

*** Les *grisets* (ouvriers de Toulouse), ont donné à madame Dorus-Gras une sérénade sous ses fenêtres, et ont exécuté des chœurs avec une étonnante précision qui atteste tout ce que l'influence du climat a fait pour ces musiciens de la nature. Elle sera de retour à Paris dans la première quinzaine d'octobre.

*** La grande solennité musicale de Manchester a été très-brillante. L'orchestre, où se pressaient les artistes les plus distingués de l'Angleterre, comptait cent six instrumens, dont quarante appartenaient à la société philharmonique. Les voix de cent trente-quatre choristes formaient une masse imposante. Le plus grand ensemble et une heureuse intelligence du sentiment musical ont présidé à l'exécution de l'antienne du couronnement, de la *Création* d'Haydn, et du *Requiem* de Mozart. On a long-temps attendu la reine du chant moderne, madame Malibran (de Bériot), qui devait chanter un air de la *Rédemption* d'Haendel. Quand elle a paru, sa pâleur a révélé une indisposition, qu'aurait trahie sa voix faible et tremblante, qui, après avoir repris un moment son éclat et sa force, s'est épuisée à la suite de l'air de Cimarosa, tiré du *Sacrifice d'Abraham*. La grande cantatrice n'en a été que plus applaudie; car on a compris tout ce qu'il lui avait fallu d'efforts pour donner, dans cet état de souffrance, une preuve de sa bonne volonté. Trois mille auditeurs assistaient à ce concert, où huit cents places avaient été payées une livre sterl. un shilling le billet.

*** On annonce que M. Alexandre Dumas va écrire un opéra comique destiné à M. Meyerbeer et un second pour M. Monpou, l'auteur des *Deux-Reines*.

*** Madame Tacchinardi-Persiani, que le théâtre Favart nous fera entendre dans la saison de 1837 à 1838, obtient en ce moment un succès de *fanatisme* à Livourne, dans la *Beatrice-Tenda*, l'ouvrage le plus faible de Bellini.

*** Le 7 de ce mois a eu lieu au théâtre du Hâvre la première apparition de *la Juive*. Nous citerons ces paroles d'un témoin oculaire : « L'idée qu'on s'était faite de cette œuvre gigantesque n'a pas été déçue, et la foule immense qui encombrait notre salle, trop petite au gré des curieux, était émerveillée de tant de magnificence. » La cantatrice chargée du rôle de Rachel, madame Marneffe, a mérité des éloges pour son jeu comme pour son chant. La musique, malgré l'imperfection inévitable d'un orchestre boiteux de plusieurs instrumens essentiels, a produit la même impression que partout où elle a été exécutée, c'est-à-dire un enthousiasme unanime.

*** La nouvelle troupe du théâtre d'Anvers, sous la direction de M. Prudhomme, a fait l'ouverture de ses représentations par *Robert-le-Diable*, où se sont distingués, Nourrit, dans le rôle créé par son frère, notre brillant ténor, et mademoiselle Minoret dans le rôle d'Isabelle.

*** Dérivis, en quittant Lille, doit aller donner des représentations à Gand, si la politique, cette ennemie mortelle des arts, n'a pas, comme on le craint, causé la clôture de ce théâtre.

*** Nous avons parlé il y a quelques mois des représentations brillantes d'opéras du répertoire italien, données par M. le marquis de Bellissan dans son château de Royaumont. Nous avons cité notamment *I Puritani*, exécuté avec une supériorité remarquable par des amateurs, et surtout par madame Deforges, dont la belle voix et l'excellente méthode soutiendraient avantageusement la concurrence avec celles de bien des artistes de profession. M. de Bellissan a encore étendu sa généreuse hospitalité pour les beaux-arts : il ouvre maintenant la carrière aux essais des jeunes musiciens, et monte des opéras inédits. Ainsi, dernièrement, on a représenté sur son théâtre un *Rob-Roy*, dont la partition était de M. de Flottow, jeune compositeur allemand, qui a dirigé lui-même l'orchestre, et qui a mérité des applaudissemens, à double titre.

*** Mademoiselle Boutebonne, jeune et jolie pianiste hongroise, qui a obtenu de brillans succès à Vienne, est arrivée à Paris. Nous espérons qu'elle se fera entendre incessamment.

*** Un des anciens sociétaires du théâtre Feydeau, Vizentini, qui, par les services que son jeu rendait au poème, faisait oublier le tort que sa voix causait à la partition, artiste d'ailleurs aimable et zélé, vient de mourir dans le voisinage de Bourges, où il s'était retiré.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 41.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 9 OCTOBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres, la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Du Concours pour le grand prix de musique, et du voyage des musiciens lauréats; par M. Germanus le Pic. — Théâtre de l'Opéra-Comique: LE MAUVAIS OEIL; par M. H. Berlioz. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

DU CONCOURS POUR LE GRAND PRIX DE MUSIQUE, et DU VOYAGE DES MUSICIENS LAURÉATS.

Je maintiendrai.
(Devise des Nassau.)

La saison des dernières récoltes s'avance. L'Institut a aussi fait la sienne : récolte annuelle, non de lauriers, mais de lauréats, dont on va expédier le chargement complet pour l'Italie. Les brocards anniversaires vont tomber en cette occasion comme la pluie d'octobre. L'Institut y sera peu ou beaucoup, ou point sensible, c'est son affaire; ce ne sera jamais la mienne.

Je n'ai pas la prétention de défendre les absens, encore moins de prendre la cause de quiconque dédaigne de se défendre soi-même : je vais très-simplement, très-uniment, parler au nom du bon sens, de l'art, et d'idées qu'on méconnaît parce qu'elles sont reconnues officiellement, et qu'on exalterait outre mesure si elles n'avaient pas reçu une sanction légale.

Moi aussi, j'aime la contradiction à mes heures, et puis, je déteste les lieux communs, et Dieu sait comme il s'en débite à grand renfort d'esprit et de verve sur le concours annuel pour le grand prix de musique.

Or, je prétends, moi, que cette institution a du bon et que si elle n'existait pas, vous l'appelleriez à grands cris.

Je soutiens que calculer mesquinement les sommes que coûtent ces récompenses, c'est faire de l'art comme le *Constitutionnel* fait sa politique; politique que du reste, nous admirions fort il y a douze ans.

Je soutiens, que les argumens employés en pareil cas sont dignes du *Constitutionnel*, ce qui ne les empêche pas d'être fort amusans, comme il faut reconnaître que des hommes de mérite ont souvent fait la burlesque besogne du *Constitutionnel*.

Les uns attaquent l'institution même du concours, les autres les moyens d'exécution : les premiers ne réfléchissent pas qu'ils se font justement les orateurs auxiliaires de ces pauvres marchands de canelle, d'huile et de girofle dont ils se sont tant moqués. Les susdits marchands, protecteurs nés de l'Opéra-

Comique et national et des concerts en plein vent, soutiennent en effet, *ore rotundo*, que c'est une honte de gaspiller l'argent des contribuables à payer des musiciens pour aller chercher du talent sur la terre étrangère, comme si nous n'étions pas le premier peuple du monde, comme si nous ne possédions pas les plus beaux modèles, comme si Musard ne s'était pas formé sans le voyage de Rome. Quant aux gens qui taquinent sur les moyens d'exécution, il est peut-être plus difficile de s'entendre avec eux, parce qu'ils ont raison sur quelques points de détail, et que cette raison ou quasi-raison, par ce petit crescendo d'ivresse et d'irritabilité que donne le sentiment du succès, les amène à vouloir démolir tout le reste.

Après tout, il m'importe fort peu de m'entendre ou de ne m'entendre pas avec eux sur ce point là; le principal en ce moment est d'examiner leurs argumens.

On s'indigne que, pour être admis au concours, il faille prouver qu'on sait bien faire une fugue à quatre parties et écrire un chœur! Aimeriez-vous donc mieux que les aspirans pussent ne rien savoir, si tel était leur bon plaisir, et que le premier goujeat, confiant dans l'inspiration de la belle nature, exigeât que Cherubini, Lesueur, Berton, Meyerbeer, Auber, etc. s'occupassent sérieusement de son extravagant barbouillage? Quant à la fugue en elle-même, je la prise aussi peu que qui que ce soit, et tout comme Berlioz, je l'exècre dans les *amen* des messes, mais je ne vous la livre pas pour cela. C'est jusqu'ici le meilleur exercice connu pour assouplir le style et rompre la main; et je ne trouve rien d'absurde à faire prouver aux gens par l'épreuve de ces casse-cous que la main est tout-à-fait dégagée et n'a plus qu'à transmettre les volontés de l'imagination sans s'occuper des moyens. C'est la condition capitale de toute création, et quoi qu'en disent les gens qui savent tout sans avoir rien appris, on ne peut bien faire une œuvre de pensée que lorsque la main obéit sans résistance et sans que l'esprit perde son inspiration à courir à ce qui l'arrête. Ceci soit dit pour les susdits inventeurs de science facile dont on n'entend plus jamais parler, et pour la défense des pauvres travaux d'école dont la cause n'est pas populaire. Donc, au risque de passer par anticipation pour perruque, mon opinion est qu'un homme qui se joue avec facilité d'une fugue, prouve implicitement qu'il traitera sans préoccupation pénible une scène dramatique alors qu'elle lui viendra. J'ajouterai qu'il serait bien plus perruque de faire prouver à un élève qu'il sait faire de la musique dramatique, ce qui équivaudrait à dire : « Avez-vous bien appris l'ame, le goût, l'esprit et le sentiment des convenances, toutes choses que les damnés hérétiques qui se séparent des écoles assurent ne pouvoir être apprises? »

Je sais bien qu'on me répondra que, par une fugue, l'élève ne prouve pas qu'il sait écrire pour le caractère des différens instrumens. L'observation serait juste, mais une légère modification au réglement la ferait tomber. Il suffirait de demander que cette fugue fût écrite pour certains instrumens désignés. Quant au chœur, c'est le corrélatif nécessaire qui sert à démontrer que l'élève sait employer les voix.

On a tort, je le reconnais, d'exiger que les manuscrits soient signés. Quand j'étais, moi soixantième, représentant de mon lycée au concours des lycées de Paris et de Versailles, *si parva magnis componere licet*, nos compositions portaient seulement une devise, et la même devise accompagnée de notre nom, était renfermée séparément dans une sorte de grande tirelire cachetée. C'est une précaution bonne et facile à prendre partout. Mais voyez la méchanceté! De mon temps aussi, l'on soutenait que les professeurs communiquaient aux juges amis les compositions de leurs protégés, pour les leur faire reconnaître. Je suis trop peu malin pour dire que sans doute ces choses-là ne se font plus aujourd'hui.

C'est encore avec raison qu'on déplore la faiblesse, la prétentieuse platitude, ou, ce qui est la même chose, la classique enflure et les formes invariables du *poème* sur lequel doivent s'exercer les concurrens. D'après cette profession de foi, l'on ne me soupçonnera pas de quelque velléité apologétique des éternelles cantates de M. Vieillard qui fut long-temps le fournisseur à gages pour cette sorte de denrée. Pourtant, les musiciens devraient, plus que tous autres, reconnaître de bonne foi que cet inconvénient n'est qu'apparent. La source de la musique est dans le musicien. On lui dit : « voilà des passions : cherchez quelles sont les vôtres en pareille situation, et donnez-nous l'expression de votre individualité. » En pareil cas, les paroles, belles ou prosaïques, sont à la musique ce que le bois précieux ou vulgaire est au velours et au galon d'or dont on fait un trône.

Et cela est si vrai que les plus belles poésies n'ont presque toujours inspiré que de très-faibles musiques, et que Mozart a fait un chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvres avec le texte absurde, inintelligible de la *Zauberflœte*. Cependant, il serait toujours mieux, au moins pour l'honneur de l'Académie, qu'on donnât aux jeunes musiciens un texte respectable.

Les concurrens devant être séquestrés de toute influence extérieure, on comprend qu'on ne veuille laisser arriver jusqu'à eux ni conseils, ni indications relatives à l'objet du concours; mais je conçois aussi, par la difficulté qu'on éprouve dans la pratique à suivre dans toutes ses conséquences l'application d'un principe, je conçois, dis-je, que pendant une séquestration qui peut durer jusqu'à 22 jours, on ait reculé devant l'idée de priver les concurrens de toute visite. L'ennui et le dégoût de l'isolement pourraient exercer une influence fâcheuse, justement sur les sujets les plus sensibles et l'imagination la plus impressionnable.

Si l'on vous disait qu'il faut trouver un moyen de combattre les coteries et les préférences de professeurs, vous seriez peut-être les premiers à proposer qu'un jury d'artistes étrangers aux influences de l'école fût appelé à juger les compositions des élèves musiciens. Il ne s'agit plus là en effet d'apprécier la correction des morceaux selon la grammaire spéciale de la musique. Une épreuve préparatoire y a suffisamment pourvu. Il faut au contraire faire pour la première fois à ces jeunes gens un public qui juge en dehors des habitudes et des préoccupations scholastiques, mais un public sensible, éclairé, ayant le sens artiste et probablement le sentiment des convenances de l'art en général. Et qu'on ne vienne pas dire qu'un peintre ou un sculpteur est appelé à juger le produit d'un art précisément parce qu'il ne le comprend pas. Toutes ces banalités exprimées en termes fort bons tombent devant l'examen des faits. Il est grandement à présumer que le sentiment de l'art est indivisible (sauf-exception), et j'ai entendu les rapins de l'atelier de Gros chanter des chœurs mieux qu'on ne le fait à l'Opéra-Comique. Le seul vrai public musical de Paris, celui des concerts du Conservatoire, n'est guère composé que d'artistes de toute espèce; et je demanderai aux musiciens qui écrivent ou écriront des opéras et des symphonies, s'ils ne préféreraient pas de grand cœur, pour une première représentation, ce public-là à celui qu composeraient seuls les professeurs de leurs rivaux. Le mode de jugement du concours de musique à l'Institut n'est probablement pas le meilleur, absolument parlant; mais c'est le plus raisonnable en attendant mieux.

On exécute au piano devant ces juges les compositions du concours, toutes écrites pour des instrumens. C'est un grand inconvénient sans doute, qui ne peut s'expliquer que par l'énorme dépense à laquelle auraient donné lieu la réunion d'un orchestre et les répétitions de dix cantates différentes. Au surplus, un pianiste accompagnateur habile, comme j'en connais quelques-uns, sait faire comprendre jusqu'à un certain point la différence de caractère des instrumens, et les gens dont l'oreille est exercée, distinguent fort bien, même à l'audition au piano, un travail où l'instrumentation est traitée avec soin, de même qu'ils reconnaissent à la nature des mélodies, rentrées, phrases incidentes, etc., à quels instrumens ces détails sont confiés. Il serait donc nécessaire que l'Académie des Beaux-Arts s'attachât un des habiles accompagnateurs dont je parle. Il me paraît fort absurde d'obliger un pauvre élève d'enrôler lui-même ses exécutans, sous peine de ne pas être entendu. Quant au second jugement, c'est un surcroît de précautions surabondant.

On déplore que chaque lauréat musicien coûte à la France seize à dix-sept mille francs. Il n'est à cela qu'une seule réponse : Qui veut la fin veut les moyens. Comme la faim pousse trop souvent le génie ou le talent hors des voies glorieuses de l'art, il est fort bien de mettre pendant cinq ans à l'abri du besoin les génies présumés ou en espérance qui peuvent honorer leur pays, pour qu'ils travaillent dans un but désintéressé. Qu'un notariot ou un procureur de province, vandale fier de sa cote de contributions, tout gonflé de sa faconde cantonnale, entreprenne de conquérir de la popularité à bon marché en déclamant contre un pareil gaspillage des deniers publics, je le comprends d'autant plus, que les petits airs de piano ou les romances que ledit notaire se fait écorcher après boire par sa fille n'ont rien de commun avec le grand prix de composition. Mais je suis encore à comprendre que des artistes aient laborieusement supputé les sommes que coûte à l'état depuis 30 ans la culture de cette pépinière musicale.

Je comprends aussi peu que des artistes jeunes, ennemis déclarés des routines, des imitations serviles et des entraves, accusent le plus fortement le réglement des concours, là où il les dispense de tout travail routinier d'imitation et les affranchit complètement. Ce réglement, par un raffinement de méchanceté et de sottise, envoie les lauréats qui n'ont plus désormais qu'à apprendre les passions et la vie, dans le pays où la vie est la plus énergique, où les émotions sont le pain de chaque jour.

Certes, le trait est noir.

Mais les musiciens peuvent habiter pendant deux ans, à leur gré, Rome, Velletri, Subiaco, Castel Gandolfo, Terracine, Civita-Castellana, Frascati, Tivoli, etc.

Tivoli, Frascati, Castel Gandolfo, Subiaco! L'eau m'en vient à la bouche, et si j'y avais passé deux ans aux frais de l'Etat, je ne pourrais probablement le lui pardonner de ma vie.

Quoi! c'est dans un temps où l'on se moque des travaux puérils de l'école et des réglemens qui prétendent régler l'imagination et discipliner l'art, qu'on vient attaquer le seul réglement peut-être qui tienne compte de l'organisation morale de l'homme et se départe du pédantisme professoral et bureaucratique en faveur de la liberté! Mais, dit-on, c'est une absurdité d'envoyer des élèves à Rome, où l'on fait aujourd'hui la plus mauvaise musique du monde, où l'on ne trouverait pas un seul professeur. Voilà une de ces doctrines artistiques dignes du *Constitutionnel*. Ne croirait-on pas entendre quelqu'un de ces vieux rats de théâtre et de classes, qui ne connaissent d'autre Apollon que le soleil des quinquets, d'autres parfums que les émanations putrides du *premier dessous*, d'autres sources d'inspiration que la musique toute faite? Eh! qu'importe qu'on ne trouve pas de Conservatoire à Rome? Est-ce que votre musicien n'a pas prouvé à votre grand regret qu'il savait écrire facilement dans le style le plus difficile? Qu'importe qu'il ne retrouve plus en Italie les magnifiques symphonies de la rue Bergère et la troupe chantante de la maison Robert, Rossini et compagnie! Vous hausseriez avec raison les épaules, si l'on vous disait que le musicien doit tailler éternellement sur le patron de Beethoven et n'écrire que des cantilènes approuvées par les exigences laryngiques de Rubini et de Tamburini, tout admirables chanteurs qu'ils soient. Encore une fois, ce qu'il faut au musicien licencié, ce sont des émotions nouvelles, de la vie réelle avec toutes ses passions, des passions chez les autres, et même chez lui. Cela n'est peut-être pas très-moral; mais vous n'êtes pas de ces bonnes gens qui vont répétant que le théâtre et l'art doivent être moraux avant tout. Pour le dire en passant, l'art, pas plus que le théâtre, n'est moral ni immoral : il est, avec plus d'exaltation, plus de poésie, quand cela est possible, ce qu'est l'homme, ce qu'est la réalité, expression de vice et de vertu. Donc, il faut que tout homme de quelque valeur dans le monde apprenne la vie, qu'il l'apprenne sous bien des faces, qu'il l'apprenne par les autres et par lui-même; et, quand ce ne serait qu'à titre de récompense, il est bien que les musiciens d'élite voués à certains momens à l'exaltation, aillent chercher l'exaltation en Italie, où elle est plus abondante que partout ailleurs. Les deux années qu'ils y passent peuvent donc, à mon sens, être fort profitables à ceux qui peuvent comprendre ce pays. Il est vrai que tous ne sont pas à cette hauteur, mais ce n'est pas la faute de l'institution. Il faudrait aussi qu'ils y travaillassent davantage, c'est-à-dire qu'on exigeât d'eux des preuves plus nombreuses de travail. Comparer ensuite l'état de l'art dans les différens pays est chose fort utile; le réglement y pourvoit en envoyant les lauréats en Allemagne, puis on leur laisse encore deux ans disponibles pour qu'ils puissent se faire une position. C'est à la fois logique et paternel; et ces précautions, fussent-elles surabondantes jusqu'au ridicule, je ne comprendrais pas encore que ce fussent des artistes qui les tournassent en dérision. On dit encore que le voyage en Italie est un luxe inutile. Cela n'est vrai que pour certains individus chez qui le sens poétique n'existe qu'en dose minime. Mais ce voyage nous a valu la symphonie d'*Harold* de Berlioz, et c'est là un beau résultat, puisqu'on ne compte guère plus de cinquante belles symphonies en Europe, et que Berlioz a fait les deux seules que puisse citer l'école française. Cela, pour le dire en passant, valait bien les seize à dix-sept mille francs qu'on a dépensés pour lui. Si tous les autres lauréats n'ont pas *rendu* autant à l'état, leur action, pour être moins sensible, a été plus ou moins utile à l'art, et si l'on pouvait apprécier cette utilité en francs et centimes, on verrait qu'on y perd beaucoup moins qu'on ne le dit.

Enfin ce malheureux concours est battu en brèche

même pour les articles du réglement qui ne s'y rattachent que de loin. Un de ces articles porte en effet que l'Académie s'engage à procurer à chaque lauréat, à la fin du temps de sa pension, un poème d'opéra, et à le faire jouer sur un théâtre. C'était là certainement une disposition fort rationnelle, mais absurde dans la pratique comme beaucoup de choses rationnelles. Aussi n'a-t-elle jamais été exécutée, et l'on fait sonner cette infraction bien haut, comme si l'Académie avait une action quelconque sur aucun théâtre, comme si elle pouvait se porter forte pour des entrepreneurs de divertissemens publics! Cet article s'est abrogé naturellement et dès l'origine, comme toute législation inapplicable, et il faut porter une grande haine à l'institution du concours pour la rendre responsable de ce mécompte qui n'en est plus un pour personne.

En résumé, qu'a-t-on voulu, qu'a-t-on promis à la nation quand on a institué le concours pour le grand prix de musique? Lui a-t-on dit : «Ouvrez-nous un crédit de 17 mille francs par an, et pour cette somme, nous vous promettons à chaque mois de juin un musicien de génie.» C'eût été trop risible; et pourtant, à entendre certains détracteurs de l'institution, si l'homme de génie n'est pas éclos chaque année, c'est que la machine couveuse est mal construite ou qu'on la fait mal fonctionner. L'homme de génie vient très-rarement, on le savait, on l'a toujours su; mais on se résignait ainsi au pis-aller qui est l'état ordinaire, pis-aller qui consiste à aider par année cinq hommes de talent sur lesquels on risque de trouver le génie ou demi-génie qu'on cherche. Et vous croyez avoir découvert les premiers que le concours est impuissant à produire des Mozart, des Chérubini, des Boieldieu! On le prévoyait avant vous, on l'a prévu dès l'origine; mais dans l'intérêt de l'art et des hommes qui le cultivent, on a eu plus de laisser-aller et d'indulgence que vous autres artistes. D'ailleurs, on a senti le besoin de soustraire pendant un temps suffisant quelques hommes d'élite à l'action délétère du vaudeville, de l'orgue de Barbarie et du marchand de musique qui demande des romances, des airs variés et des quadrilles. Et qui sait ce que serait devenu l'art chez nous, si une trentaine d'hommes n'avaient pas vu, quand la faim et la soif les assiégeaient, surgir devant eux ces Oasis protectrices où ils ont pu, pendant cinq ans, prendre des forces pour le reste de leur vie? Cessez donc de leur envier ces loisirs que leur fait la nation dans l'intérêt bien entendu de l'art, et croyez bien que la nation ne fait pas un marché de dupe.

Voilà pour le concours en lui-même. Quant aux moyens d'exécution, il existe des abus; qui le nie? Il en existerait si vous, si moi, nous étions appelés à diriger la machine. C'est l'inconvénient attaché à toutes les choses humaines, et nous n'avons pas lieu d'être si fiers d'une découverte qui nous accuse dans l'infirmité des autres. Ce n'est pas à dire qu'il faille tolérer les abus. Leur faire la guerre est au contraire le seul moyen de neutraliser leur influence inévitable, et nous serons des premiers à nous proposer pour auxiliaires, si vous nous jugez digne de marcher à vos côtés. Il serait seulement nécessaire de nous mettre d'accord sur ces abus ou prétendus abus, et je craindrais fort que cette opération préliminaire ne nous coûtât plus de peine que la guerre elle-même.

GERMANUS LE PIC.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE MAUVAIS OEIL, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scribe et Gustave Lemoine, musique de Mlle Loïsa Puget.

(Première représentation.)

L'opéra-Comique en est aux essais; à la bonne heure: Il ne peut résulter que du bien de ces tentatives, tant pour l'administration que pour les artistes, hommes, femmes et enfans dont elle admet les débuts. Il y a quelques années, le simple énoncé d'un pareil système aurait fait se récrier d'épouvante les directeurs du théâtre de la Bourse; la force des choses les y a conduits, et je ne sache pas qu'ils aient eu beaucoup à se repentir jusqu'à présent de l'avoir suivi. En peu de temps, pour deux ou trois partitions dont l'évidente nullité a servi du moins à faire reconnaître, une fois pour toutes, l'incapacité de leurs auteurs, l'administration de l'Opéra-Comique a acquis plusieurs artistes nouveaux, jeunes et pleins d'avenir, qui lui rendront en bons ouvrages les peines et déboires qu'ils en ont reçus pour faire admettre le premier. Car ce n'est pas, après tout, un mérite bien extraordinaire, que celui qu'exige la composition d'un opéra comique moderne; il n'est pas absolument nécessaire, pour y réussir, d'être doué de *génie* musical, le *talent* suffit, et au-delà. On ne demande aux musiciens, ni la sensibilité exquise de Daleyrac, ni l'énergie passionnée de Méhul, ni la naïveté pleine de finesse de Grétry; on ne s'attend pas trop à voir sortir de leur plume des Ninas, des Euphrosines et des Richards, et en général, on a raison de ne pas s'y attendre, bien qu'il soit réservé

peut-être à quelque nouvel initié de donner à l'opinion qui justifie cette méfiance un éclatant démenti. Ce qu'on exige d'eux (je parle du public de l'Opéra-Comique), c'est tout simplement une certaine grace un peu minaudière, une certaine verve un peu turbulente, un certain coloris un peu cru, une certaine invention un peu commune, toutes choses qui aujourd'hui courent presque les rues. Avec la réunion de ces qualités, un peu d'esprit et un peu d'entente de la scène, on doit parvenir aisément à conquérir les affections d'un public qui se montre plus bénévole de jour en jour. En effet, à l'heure qu'il est, pourvu qu'il trouve son petit galop, sa petite barcarolle, sa petite romance (non pas de ces romances comme celles de Nina, de Richard ou d'Ariodant, ses prétentions ne s'élèvent pas si haut), pour peu que ces morceaux lui chatouillent agréablement l'oreille, il fait à l'auteur bon marché de ses chœurs, de ses morceaux d'ensemble et de son ouverture ; il applaudit, il est plus que content. Ceci n'est point dit dans l'intention de diminuer le succès réel et mérité que vient d'obtenir Mlle Puget; mais pour justifier au contraire aux yeux des radicaux de l'art musical la surabondance de petits riens gracieux et brillans qu'on remarque dans son ouvrage. Mademoiselle Puget s'est dit en commençant : « J'ai à soutenir ici ma réputation de romancière, j'ai à l'augmenter, j'ai à la doubler. On n'usera pas de rigueur avec moi sur beaucoup d'autres points, mais sur celui-ci, à coup sûr on sera sévère. » — Et, préoccupée de cette idée, elle a fait se succéder presque sans interruption les romances aux romances, les valses aux valses, et toutes les petites phrases dont elle sait si bien enrichir un album. Pourtant tout cela est écrit et coordonné avec talent, avec plus de talent même qu'on n'en rencontre ordinairement chez beaucoup de compositeurs déjà installés depuis longtemps à l'Opéra-Comique. Mais n'anticipons pas.

La pièce n'a pas, dit-on, dû coûter aux auteurs de grands frais d'invention; j'avouerai n'avoir pas été frappé des points de ressemblance que les critiques ont trouvé entre elle et plusieurs autres ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. Peut-être n'y ai-je pas fait assez d'attention ; elle m'a semblé seulement assez bien disposée pour la musique et bien appropriée au genre de talent du compositeur. Et c'est, à mon avis, ce que les auteurs devaient chercher avant tout.

Un jeune muletier (Pedro) est fiancé à la fille d'un alcade ; tout est prêt pour sa noce, quand le père d'Inès (c'est le nom de la fiancée) vient apprendre au futur que la future est malade, triste, taciturne, etc. Pedro qui, dans la ballade de rigueur, vient de raconter l'ensorcellement d'une de ses mules par le *mauvais œil*, ou l'œil du diable, se récrie aussitôt : « Elle a un sort, c'est comme ma mule ! » Inès, qui survient à pas lents le confirme dans cette opinion en lui racontant l'incident qui a donné lieu à sa maladie. Elle se promenait un soir en chantant, dans la vallée voisine, quand une voix sortant de terre la fit tressaillir. Ses regards effrayés tombant sur le point obscur du buisson d'où partait la voix, elle aperçut un grand œil noir qui brillait d'une façon singulière. La voix lui dit rapidement : « Voilà des carlistes qui s'avancent, n'ayez pas l'air de m'avoir aperçu, laissez glisser votre manteau sur ma tête, et cachez-moi. » Inès, machinalement, sans trop savoir pourquoi, fait ce qu'on lui demande. Les soldats passent et ne se doutent de rien. A peine ont-ils disparu, qu'un beau militaire se lève de dessous le manteau, et au milieu de l'effusion de sa reconnaissance, fait promettre à sa libératrice de venir le lendemain soir à un rendez-vous qu'il lui indique dans les bois. Elle aura soin, pour l'avertir de sa présence au lieu indiqué, de chanter l'air qu'il vient de lui entendre fredonner, ce signal suffira. « Et tu y es allée ? s'écrie Pedro. — Oui, dit Inès, et j'ai retrouvé le beau militaire, qui m'a dit tant de choses aimables et douces, que j'ai cru d'en mourir d'aise. — C'est ça, c'est le malin qui veut t'entraîner au fond de l'enfer; ça prend toutes sortes de formes, et son œil t'a déjà mise dans l'état où te voilà. — Ah ! mon Dieu, je viens de le voir ! — Qui ? — L'œil, le mauvais œil. Je l'ai vu briller derrière la palissade du jardin. — Comment ! serait-il capable de venir si près des habitations ? — Mon Dieu, certainement; il m'a même promis de paraître devant moi quand je voudrai, et je n'ai besoin, pour l'appeler, que de chanter ma chanson favorite. — Eh bien ! dit Pedro, profitons-en pour nous garantir de ses piéges. Attire-le ici, et nous viendrons en nombre, et nous le prendrons, et nous lui crèverons son œil. » Le brave muletier n'a pas des idées bien exactes sur la nature des esprits. Inès consent, un peu à contre cœur, à ce guet-à-pens. Survient un moine, accompagné de la foule des paysans auxquels il promet des recettes et des charmes pour les garantir et les guérir de tous maux. Ce moine-là, j'y songe, ressemble fort à l'hermite du *Comte Ory*. N'importe. Le père d'Inès n'a garde de manquer une si belle occasion ; il lui expose l'état de sa fille. L'hermite s'engage à la guérir; *il a un moyen*. « *Il a un moyen !* s'écrie Pedro. — *Il a un moyen !* » répliquent les paysans. Et le public d'éclater de rire à ces mots : *Il a un moyen*. Voyons *ce moyen*. Mais le moine, pour en faire usage, exige qu'on le laisse seul avec la malade : on se retire donc, après avoir fait promettre à Inès de sonner la cloche de la maison (il paraît qu'en Espagne la maison des alcades a toujours une cloche), pour avertir les paysans si le mauvais œil, malgré la présence du moine, venait à se montrer. Notre saint homme, après quelques précautions oratoires, finit par se découvrir à Inès, et lui avouer qu'il n'est autre que le beau militaire qu'elle connaît déjà, et qui brûle pour elle de l'amour le plus tendre. — Dieu ! c'est le mauvais œil ? Et Inès de sonner de toutes ses forces pour appeler

du secours. Cependant, soit surdité, soit défaut de courage, les paysans n'accourent pas aussi promptement qu'on pouvait s'y attendre. Le faux hermite profite de ce retard pour rassurer et adoucir la cruelle qui voulait lui faire crever les yeux, c'est-à-dire *l'œil*. Il n'est point un hermite, il est vrai, mais il n'est pas davantage l'esprit des ténèbres. Si son œil paraît si brillant, c'est des feux de l'amour qu'il étincelle. Inès a devant elle un officier de l'armée de Christine, qu'elle a sauvé des poursuites des carlistes, et qui lui doit la vie. L'innocente se repent déjà d'avoir été si leste à sonner le tocsin, quand un autre danger non moins sérieux vient menacer son adorateur ; un détachement ennemi se montre tout près de la maison dont il intercepte les avenues. L'officier est perdu, mais Inès trouve le moyen de le faire évader par la petite porte du jardin. Une autre foule moins brave approche alors, ce sont les paysans, armés de fourches, pioches, faux, etc. Il est trop tard, le mauvais œil a disparu; et, chose étrange, Inès paraît guérie. Elle est souriante et gaie, son teint est animé, son pied agile et sa parole railleuse. Bref, son protégé qui a rejoint son régiment, revient surprendre à son tour les carlistes, les met en fuite, et se présentant enfin sous son costume militaire (je n'oserais affirmer que ce soit bien un costume espagnol, l'uniforme dont était affublé Ponchard tenait un peu du costume guerrier de toutes les nations; c'est un habit de l'ordre composite), explique à tout le monde l'erreur dont il a été la cause involontaire, et, à la barbe du muletier, obtient la main d'Inès.

Mademoiselle Puget a brodé ce petit *poeme* (on voit que je suis de bonne composition, je ne recule pas devant la dénomination en usage à l'Opéra-Comique), d'une musique légère, gracieuse, qui, dans plus d'un passage, a paru singulièrement jolie aux aristarques même les plus difficiles et les moins bien disposés pour le style des salons de Paris. Son ouverture n'est pas ce qu'il y a de mieux; la plupart des phrases qui la composent sont bien communes, il faut le dire; mais la *coda* a réellement de la verve, assez même pour faire pardonner à l'auteur son affreuse grosse caisse, instrument ignoble dont une jeune femme n'aurait pas dû se servir. Je n'aime guère la romance chantée d'abord par le cor, et qui figure ensuite sans beaucoup d'avantages dans le cours de la partition. Le duo de Ponchard et madame Damoreau contient, au contraire, des détails heureux qu'on a justement applaudis. Le plan du morceau est toutefois maladroitement dérangé par une troisième voix, celle du muletier chantant des *à parte* à une fenêtre. Cette partie accessoire, sans parvenir à faire tourner la scène au trio, rompt l'unité du duo, lui ôte beaucoup de sa franchise, et détourne l'attention inutilement. J'aimerais mieux entendre *parler* Pedro, s'il faut absolument qu'il se mêle de la conversation; ses notes intempestives fatiguent singulièrement l'auditeur musicien pour la satisfaction des partisans du *poème avant tout*. L'air de madame Damoreau a beaucoup de charme, et de plus, le mérité d'avoir fourni à l'admirable cantatrice l'occasion de faire scintiller sous toutes ses faces son talent-diamant. Les chœurs sont faibles, ou, pour mieux dire, nuls ; mademoiselle Puget n'a pas même cherché, ce me semble, à leur donner quelque importance; elle les a traités en véritables chœurs de l'ancien Opéra-Comique. Somme toute, la jeune femme auteur a fait assez pour doubler sa réputation de *musicienne-fleuriste*. Nous l'attendons à un œuvre plus élevée, en la priant, dans son intérêt, de réserver pour les salons une bonne partie des romances que sa fantaisie fait éclore chaque jour. Elle a payé sa dette de reconnaissance aux albums qui lui ont servi de marche-pied jusqu'à la scène, il faut, à présent qu'elle y est installée, nous donner des œuvres d'un plus grand format qui l'aideront à s'y maintenir.

Ponchard a chanté avec son goût et sa meilleure méthode ordinaires, c'est-à-dire qu'il a tiré tout le parti possible de la voix faible et perfide dont l'ingrate nature l'a doué. Pour madame Damoreau, son chant comme son jeu ont été au-dessus de tout éloge. Il est impossible de concevoir plus de légéreté, de grace et d'esprit, unis à plus d'*habileté raisonnée*. C'est d'une perfection désespérante. On aurait bien dû lui épargner cet hommage banal et ridicule de la pluie de fleurs, lieu commun d'ovation qui ne va pas à un talent si jeune et si original.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** La réouverture du théâtre italien a constamment, pendant les six représentations qui ont déjà eu lieu, convoqué dans la salle Favart l'élite de la société française. Les cinq talens supérieurs dont la réunion unique en Europe, fait de ce théâtre le type et le modèle de la perfection vocale, Lablache, Rubini, Tamburini, Ivanof et madame Grisi, n'ont rien perdu de leur éclat. Ils vont être encore renforcés par de nouvelles recrues. Déjà même a débuté hier dans *la Somnambula*, madame Taccani, Italienne d'un rang élevé, que des circonstances et la passion de l'art ont appelée, dit-on, parmi les virtuoses de profession. Nous reviendrons sur cette épreuve d'un talent inconnu jusqu'ici. Nous signalons, en attendant, ce privilége du théâtre italien, de n'être pas seulement le rendez vous de l'aristocratie dans la salle, mais encore sur la scène. Telle sort des rangs de ses cantatrices pour devenir comtesse, telle autre sort des rangs des comtesses pour prendre place parmi ses cantrices.

*** Mesdemoiselles Elssler seront de retour à Paris le 25 octobre, pour faire incessamment leur rentrée à l'Opéra.

*** L'Opéra anglais sur la Strand vient de donner un opéra nouveau, intitulé : *la Fiancée du Pirate*. La musique en est dit-on, originale, qualité rare en Angleterre, où les compositeurs ne vivent guère que de plagiats. On remarque surtout beaucoup de verve dans les chœurs.

*** En attendant *l'Éclair*, que le théâtre de Bruxelles monte avec activité, il vient de donner un ballet nouveau de M. Ariel, sous le titre d'*Obéron*, ou *Un moment d'oubli*. Cette œuvre chorégraphique a été accueillie avec beaucoup de faveur. La jolie mademoiselle Varin y a fait applaudir sa danse. On cite un pas de drapeaux comme exécuté avec beaucoup d'originalité par le danseur Carette.

*** Mademoiselle Fortunata Marinoni est à La Haye, où elle doit avoir déjà fait ses débuts dans l'emploi de première chanteuse.

*** La réouverture de l'Odéon n'a pu, comme nous l'avons annoncé, s'effectuer par les ressources des habitans du quartier, et l'appel fait à des actionnaires est resté insuffisant. Il est question maintenant d'un autre directeur que M. Harel. Le confiant *impresario*, loin de demander une subvention, aurait, dit-on, offert un cautionnement considérable en garantie de sa gestion. Si cette offre est réelle, et que l'autorité balance à l'accepter, il sera bien constant qu'elle ne veut, à aucunes conditions, même aux plus avantageuses, améliorer le triste sort des jeunes compositeurs qu'on ne peut essayer tous sur un seul théâtre d'opéra-comique, obligé, d'ailleurs, de réserver sa plus grande place dans son répertoire aux musiciens déjà éprouvés avec succès. Que d'intérêts pourraient être satisfaits à la fois par la prompte réouverture de l'Odéon, comme succursale de l'Opéra-Comique ! Les étudians auraient le genre de spectacle le plus propre à les délasser de leurs travaux, et celui qui donne le moins de prise aux émotions politiques; les marchands du quartier y verraient reprendre cette vie que les arts éveillent partout; on n'entendrait plus de tous côtés ces plaintes si légitimes et si amères de tant d'artistes qui n'ont obtenu des prix dans les concours du Conservatoire, souvent même de l'Institut, que pour se trouver réduits à courir le cachet; enfin le théâtre de la Bourse y gagnerait lui-même, puisqu'au lieu d'être obligé de s'ouvrir au moins à quelques essais hasardeux, il pourrait ajourner les débutans qui frapperaient à la porte jusqu'à ce qu'ils eussent fait leurs preuves, et gagné leurs éperons dans l'arène destinée à leurs commencemens. En France, où la *raison* finit toujours par avoir *raison*, il est impossible que la cause que nous plaidons ici, ne triomphe pas tôt ou tard. Le plus tôt sera le mieux.

*** Les bornes de notre cadre ne nous permettent pas d'enregistrer dans toute leur exactitude les éloges, les témoignages de triste sympathie, les honneurs funèbres décernés à l'incomparable cantatrice dont la perte est un objet de regret et de deuil pour tous les amis des arts en Europe. On a remarqué avec raison que la mort d'une des puissances de la terre ne pourrait être entourée de plus de solennité par la douleur *officielle*, que n'en obtient madame Malibran, par le concours libre et spontané de tous ceux qui admiraient son beau talent et son beau caractère. A Paris, on se prépare à lui rendre l'hommage le plus honorable et le plus digne d'elle. L'élite de nos grands artistes se réunit, dit-on, pour donner une grande soirée musicale en son honneur. Le produit en sera consacré aux pauvres qui, en voyant encore une fois leur misère soulagée, pourront croire qu'elle n'a pas perdu cette vie marquée par tant d'actes de bienfaisance. M. Duponchel, qui a le cœur d'un artiste, comme il en a si souvent montré le talent, a voulu s'associer à cette intention généreuse, en mettant la salle de l'Opéra à la disposition de ceux qui ont formé un dessein si louable et dans sa cause et dans ses effets.

*** Mademoiselle Duvernay va partir pour Londres, où elle doit jouer le rôle de mademoiselle Pauline Leroux dans le *Diable boiteux*, qu'on monte à Drury-Lane. Elle a un engagement de 30,000 fr. pour deux mois.

*** Dupré est engagé à l'Opéra ainsi que sa femme. L'un et l'autre doivent débuter au mois de mars prochain dans *Guillaume-Tell*.

*** Le directeur des théâtres de Bordeaux, M. Solomé, pour payer en monnaie d'artiste le succès de vogue qu'il doit à mesdemoiselles Elssler, leur a donné une petite fête champêtre au village de la Forêt, près des Ins-Francs. Une cantate, composée et mise en musique exprès pour les deux héroïnes de cette réunion, a été exécutée par un chœur de trente voix. Le corps de ballet a diverti les invités par les exercices les plus originaux. Rien n'a manqué de ce qui complète une fête, fantasmagorie, ballets, feu d'artifice. Mesdemoiselles Elssler ont paru vivement touchées de ces attentions délicates.

*** Madame Prévost-Colon, qui obtient en ce moment à Lyon le succès le plus brillant, a rajeuni par le charme de sa voix et de sa méthode, un des anciens chefs-d'œuvre de notre Opéra, *Fernand Cortez*. Elle a surtout enlevé tous les suffrages dans l'air si justement fameux : « Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire. »

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

Recueil de morceaux instructifs et amusans, à l'usage de la jeunesse, sur des motifs des operas de

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER ET ROSSINI,

COMPOSÉ ET TRÈS-SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer; marche de Sémiramis, de Rossini.... 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy; cavatine du Crociato, de Meyerbeer; valse de Cosimo.... 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini.... 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié.... 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy.... 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost.... 3 75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates... 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo.... 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr.... 3 75
4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini.... 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates.... 3 75
6. Variations sur un thème de Weber.... 3 75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini.. 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber.... 3 75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer.... 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini.... 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy.... 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini.... 3 75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini.... 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates.... 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy.... 3 75
4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini. 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Spohr.... 3 75
6. Air allemand varié.... 3 75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable.... 3 75
2. Le Carnaval de Venise, rondo-valse.... 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti.... 3 75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer.... 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy.... 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. 3 75

Le prix marqué de chaque livraison est de 15 fr., et de chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 42.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 16 OCTOBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Le Directeur de la Gazette musicale au public. — Séance publique de l'Institut. Distribution des prix; par M. H. Berlioz. — Salzbourg; par M. Joseph Mainzer. — Théâtre de l'Opéra-Comique: LE POSTILLON DE LONJUMEAU. — Nouvelles.

LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE AU PUBLIC.

Les journaux ont déjà appris au public l'indigne et exorbitante conduite de M. le directeur de l'Opéra-Comique envers le directeur de la *Gazette Musicale*. Il se présentait jeudi passé, au théâtre de l'Opéra-Comique, avec un billet de stalles, acheté au bureau de location. L'entrée lui a été refusé sans autre explication. La chose était si bizarre, l'attaque si violente et si imprévue, si lâche, que d'abord nous n'avons pas voulu y croire. Nous ne connaissons M. Crosnier que par les services qu'il est venu lui-même nous solliciter. Nous ne lui avons jamais rien demandé. Quand nous avons eu eu besoin, nous ne disons pas *envie* d'aller à son théâtre, nous avons acheté notre place à la porte, comme c'était notre droit, et nous en avons toujours trouvé. Aujourd'hui voici qu'il plait à M. Crosnier de se faire le censeur de la *Gazette Musicale*. Il lui ferme les portes de son théâtre, comme s'il était le maître de choisir les spectateurs qui lui conviennent! Nous ne supposons pas que les 280,000 fr. de subvention accordés par le gouvernement lui en donnent le droit! Heureusement nous avons été aussi modérés en cette circonstance, que M. Crosnier l'était peu. Nous en avons appelé d'abord à la presse, qui est le souverain juge de sa dignité offensée. L'indignation qui s'est partout manifestée et la sympathie que nous avons rencontrée, en ont fait justice.

S'il ne s'agissait que de nous, si, dans cette affaire, le directeur de *la Gazette musicale* était le seul attaqué, nous aurions peut-être gardé le silence, sauf à demander à M. Crosnier les explications que nous étions en droit, personnellement, d'exiger. Mais, comme nous le disions tout à l'heure, c'est *la Gazette musicale* tout entière qui est en cause. Ce sont tous les hommes de talent, d'esprit, de science et de cœur qui concourent avec nous à cette œuvre de science et d'art, qui ont été arrêtés à la porte de l'Opéra-Comique; ce sont M. de Balzac, M. Berlioz, M. Berton, M. Alexandre Dumas, M. Fétis, M. *Jules Janin*, M. *Mainzer*, etc., etc., bien plus, M. Adam lui-même, dont, grace à cette violence, nous n'avons pas pu entendre l'opéra, M. Adam lui-même, notre collaborateur et notre ami, s'est empressé de nous

manifester dès le lendemain, par écrit et de vive voix, tout le mépris que lui inspirait l'auteur de l'injure qui nous a été faite à son propos?

C'est donc, non pas pour nous venger nous-mêmes, mais pour venger toute la presse offensée dans notre personne, que nous allons demander justice de ces violences par tous les moyens que la loi et le bon sens public mettent à notre disposition.

Maurice Schlesinger.

SÉANCE PUBLIQUE DE L'INSTITUT.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Malgré la boue, le vent et la pluie, les admirateurs n'ont pas manqué aux lauréats. Il en est constamment ainsi tous les ans, et les jeunes artistes qui viennent recevoir la couronne sont sûrs d'un public.... au moins pour ce jour-là. Les spectacles gratis ont un charme irrésistible; et d'ailleurs, un intérêt de curiosité se joint encore, pour une bonne partie de la population parisienne, à l'attrait des séances académiques. Beaucoup de gens y vont, moins pour applaudir les élèves et entendre la musique, que pour voir les illustrations artistiques et littéraires dont la renommée a fait autant d'êtres fantastiques, idéals et presque surhumains. On veut pouvoir dire: « J'ai vu Châteaubriand, Lamartine, Hugo » (j'oubliais que ce dernier n'est pas de l'Académie), on est enchanté de pouvoir comparer l'original avec le portrait, souvent bien loin de toute ressemblance, qu'on s'était plu à composer d'imagination.

Nous ne parlerons pas des prix de peinture et autres qui ont été distribués conjointement avec celui de composition musicale. Ce dernier, dont nous allons nous occuper exclusivement, a été remporté par M. Xavier Boisselot, né à Montpellier, âgé de vingt-quatre ans, élève de M. Lesueur. Le second grand prix a été décerné à M. Louis Besozzi, né à Versailles, âgé de vingt-et-un ans, également élève de M. Lesueur. Suivant l'usage, la cantate du premier prix a seule été exécutée. C'est un ouvrage remarquable sous plus d'un rapport. L'auteur a su y développer un grand talent dans l'art de disposer les masses instrumentales, en employant toutes les richesses de l'orchestre sans couvrir le chanteur et sans trop détourner l'attention de son objet véritable, la partie vocale. Son style, en général, est franc et distingué; on n'y rencontre jamais de formules triviales; ses harmonies ne manquent point de clarté, malgré une assez grande variété dans le choix des accords, et ses basses sont quelquefois dessinées avec une extrême vigueur. L'introduction contient plusieurs effets pittoresques d'un goût excellent. Je n'ai pas conservé de l'andante un souvenir bien net; j'aurais besoin de l'entendre encore pour l'apprécier. Le dernier air, au contraire, m'a paru plein de verve et dramatiquement conçu; aussi a-t-il été chaudement applaudi, et c'était justice. Ponchard l'a exécuté avec un rare talent; toutefois il faut dire que le rôle, écrit pour une voix de femme, perdait beaucoup à être ainsi baissé d'une octave, et que certaines phrases eussent été bien autrement mises en lumière par un soprano vibrant et timbré, comme celui de mademoiselle Falcon. En outre, le sujet même de la cantate (*Velleda*) l'exigeait impérieusement. Si les rôles d'hommes, joués par des femmes, ont quelque chose d'étrange et de repoussant, ceux de femmes ne perdent guère moins à la transposition contraire. Malheureusement les grandes voix féminines sont fort rares, et les jeunes lauréats, en pareille occasion, se voient presque toujours contraints d'avoir recours aux ténors qui le sont un peu moins. Quoi qu'il en soit, le succès de M. Boisselot n'a pas été douteux un seul instant. Un tel élève fait honneur au grand maître qui l'a formé; et malgré toute l'imperfection du mode de concours, nous avons peine à croire que M. Boisselot n'ait pas largement mérité le prix qu'il a obtenu.

Avant la cantate, on a exécuté un duo italien de M. Thomas, lauréat de 1832, et une ouverture de M. Villers, élève de M. Berton. Ce dernier ouvrage fait regretter que le maître lui-même ne se soit pas chargé cette fois de fournir une ouverture. Celle de *Montano*, par exemple, ou, dans un autre genre, l'admirable marche nocturne des troupes romaines, au troisième acte de *Virginie*, sont de belles compositions instrumentales que le frivole public oublie peut-être, mais que les vrais amis de l'art entendront toujours avec le plus vif intérêt.

Le duo de M. Thomas a été fort goûté: mademoiselle Nau et M. A. Dupont l'ont fait valoir à l'envi l'un de l'autre. Ce morceau est écrit de verve, et déjà, à la répétition, il avait obtenu un succès marqué. M. Thomas est un des lauréats qui honorent le plus le choix de l'Académie; je le crois un de ces

musiciens pleins d'amour pour leur art, prêts à faire pour lui toute espèce de sacrifices, et qui sont évidemment appelés à s'y distinguer quand nos institutions musicales voudront bien le leur permettre. Sa manière est animée, brillante, souvent d'une élégance qui ne ressemble en rien à l'afféterie ni aux grâces musquées qu'un certain public regarde comme le type des bonnes manières et du style fashionable. J'ai trouvé de l'élan dans le mouvement général de son duo, et une allure leste et dégagée dans son orchestre. J'aurais désiré seulement une mélodie plus saillante, plus *accusée* que le thème principal de l'allegro, qui ne me semble pas, en outre, d'une bien grande originalité. Mais je suis loin de regarder le duo en question comme un morceau d'après lequel on puisse juger M. Thomas; c'est une de ces partitions qu'on appelle *Envoi de Rome*, et que les lauréats n'écrivent jamais qu'à contre-cœur, par cela même que le réglement les oblige de les écrire. Seulement celle-ci est faite avec infiniment plus de conscience et de talent que les élèves n'en mettent d'ordinaire à remplir leur tâche académique. Dieu sait tout ce que j'ai à me reprocher à cet égard! et M. Berton, en faisant, en 1833, un rapport sur mon dernier *envoi*, eut bien raison de me tancer vertement; car si les rats viennent à ronger ma partition, qui jaunit dans les armoires de l'Institut, je doute que les pauvres bêtes s'en tirent avec la vie sauve, tant elle est, s'il m'en souvient bien, nauséabonde et mortellement ennuyeuse. C'est à donner le choléra. A la vérité, il faut le dire, l'air de Rome ne m'était pas bon, musicalement parlant. Je ne pensais plus à rien, qu'à regarder le Monte-Cavo pendant des journées entières, comme si je n'eusse jamais vu de montagnes de ma vie; ou à rêvasser dans l'église de Saint-Pierre; ou, plus souvent encore, à dormir tout le jour et une partie de la nuit. Puis il me prenait des rages incroyables de ne pouvoir plus entendre de musique. Car M. Germanus Lepic a beau dire, les musiciens ont *besoin* de musique, et ce n'est pas le cas, au moment même où une espèce de succès obtenu a surexcité leur passion (quand passion il y a), de les priver brusquement de tout ce qui pourrait la satisfaire. Cependant, je conviendrai volontiers avec lui que de la foule d'impressions nouvelles, grandes et poétiques que reçoivent les lauréats en Italie, et de la privation même à laquelle on les condamne en les isolant de leur art, il puisse résulter plus tard, dans les facultés de quelques-uns, un redoublement d'énergie. *Les grandes passions s'accroissent dans la solitude*, a dit Bernardin de Saint-Pierre. Sous ce rapport, M. G. Lepic a donc peut-être raison. Mais, au fond, le réglement de l'Institut qui impose le séjour de Rome aux lauréats musiciens, n'a jamais été la pensée philosophique que son défenseur lui suppose, et c'est bien positivement pour aller *y étudier les grands modèles*, comme les peintres, statuaires et architectes, que les compositeurs de musique y sont envoyés.

Puisque me voilà de nouveau rentré dans cette polémique dont le sujet n'est pas épuisé, tant s'en faut, quelque vieux qu'il soit, je demanderai à M. Germanus Lepic, la permission de remettre ma réplique au prochain numéro de la *Gazette Musicale*. Je tâcherai de répondre à chacun de ses raisonnemens, de manière à le satisfaire lui-même, en mettant de côté toute espèce d'amour-propre ou de désir puéril de faire surnager mon opinion, n'ayant en vue que le sincère amour de l'art et les vrais intérêts des artistes. J'apporterai de plus dans la discussion, un désir réel d'établir le parallélisme entre la manière de voir de notre savant collaborateur, et la mienne. Car franchement je suis loin d'avoir son indifférence stoïque, et si *le principal est bien d'examiner ses argumens, il m'importe beaucoup en outre de m'entendre avec lui sur ce point*, comme sur beaucoup d'autres. Le lecteur qui se souvient peut-être d'une phrase un peu dure que contient l'article de M. G. Lepic sur les détracteurs de l'Institut, et des choses au contraire infiniment gracieuses qu'il a bien voulu m'adresser *directement* quelques lignes plus loin, me comprendra parfaitement.

H. Berlioz.

SALZBOURG.

HEINZ STEIN. — LE FRÈRE EDMUND. — MICHEL HAYDN.

Pendant tout le temps que je demeurai à *Munich*, j'avais admiré de loin ces belles montagnes couvertes de neige, et mon imagination m'avait transporté dans les Alpes du Tyrol long-temps avant que mes pieds pussent la suivre. Enfin ce jour tant désiré arriva. Je quittai *Munich* presque sans regrets; je

dis adieu, sans verser des larmes, à ses galeries, à ses musées, à son *Tivoli*, à son *Prater*, à ses caves de bière où les bons Bavarois vont le soir noyer les soucis et les chagrins du jour; que dis-je le soir? Quand nous partîmes c'était le matin, et déjà le fameux *Bockskeller* (*cave de bouc*) était rempli de monde, à tel point que les postillons tenaient leurs maîtresses sur leurs genoux, et que les musiciens étaient assis sur une grande tonne. Je supportai ce crêve-cœur avec résignation; mais une plus rude épreuve m'attendait; nous passâmes devant le *Lipperlé*, et là mon courage faillit m'abandonner. Je voyais déjà les marmitons de toutes les cuisines, et les apprentis de tous les barbiers, rôder auprès des portes afin de tâcher, pendant la répétition, de se glisser inaperçus dans l'intérieur du sanctuaire, et là, cachés sous les banquettes, attendre la grande fête du soir, pour entendre *gratis* ce fameux *Faust*, ses aventures, pour voir son enlèvement, pour entendre éternuer le redoutable étudiant et voir *Geneviève de Brabant* et son marmot.

Ces joyeux souvenirs devenaient, au moment de mon départ, un coup trop sensible, et je crois que j'en aurais pleuré, si à cette vue un étudiant qui se trouvait dans la voiture, ne se fût mis à chanter la délicieuse ballade : *Édouard et Cunégonde et Cunégonde et Édouard*. Cette ballade du *Lumpazins Vagabundus*, auquel l'étudiant ressemblait à s'y méprendre, nous mit de suite à l'aise, et nous parcourûmes les arides plaines qui environnent *Munich* aussi gaîment que si nous eussions été assis à la galerie du *Lipperlé*.

Nous quittâmes les bords de l'*Isar*, et vers la fin du jour nous atteignîmes ceux de l'*Inn*, l'Inn qui serpente avant de s'approcher du Danube, et forme un demi-cercle qui baigne la ville de *Wasserbourg* bâtie autour du versant d'une montagne dont le sommet est couronné par un vieux castel.

J'étais loin de penser que plus tard cette ville deviendrait si célèbre. En 1831, lors de la lutte du roi Louis avec la presse, et la constitution, il pleuvait des protestations de toutes les parties de la Bavière contre le grand roi. *Wasserbourg* envoya aussi la sienne; mais celle-ci était une protestation contre la presse et une adhésion entière aux actes passés, présens et futurs du souverain.

Cela fit une telle rumeur en Bavière, que le langage Bavarois en fut entièrement changé. Tout dès-lors s'appela *Wasserbourgeois*. Dans les estaminets, les cabarets, les guinguettes, on ne demanda plus que des *Wasserbourgeois*, ce qui signifiait tantôt des pieds de mouton, tantôt du boudin, tantôt une tête de veau. « Nous avons tué aujourd'hui, disait » un voisin à l'autre, un *Wasserbourgeois*.. » Cela voulait dire un cochon. Les ânes ne portaient plus d'autre nom. Quelqu'un souffrait-il d'une indigestion, on lui conseillait de prendre un... *Wasserbourgois*, ce qui signifiait de l'eau tiède à la graine de lin. Le mot passa les frontières, toute l'Allemagne l'adopta; et s'il ne se trouve pas dans le dictionnaire de l'académie du pays, le seul motif c'est que l'Allemagne n'en a pas. Encore trois mots multiples de cette force, et l'on n'aura plus besoin du reste de la langue Allemande. Le problème d'une langue universelle serait ainsi trouvé.

Nous passâmes donc la nuit à ce Wasserbourg destiné à acquérir dans les annales Bavaroises une si honorable illustration. Dès l'aube du jour, les postillons avaient bu le schnick et badinaient avec les filles de la maison. C'étaient des cris et un tapage à ne plus s'entendre. La cloche du matin donna le signal de la prière et le bruit cessa subitement. Les filles, les domestiques, les femmes, se prosternèrent, et les postillons, le dos courbé, regardaient avec une attitude de dévotion le fond de leurs chapeaux cirés. Après cet instant de silence le bruit recommença, et nous nous mîmes en route. La pluie tombait à verse. Cependant le temps changea; le ciel devint clair, les montagnes reflétaient l'azur du ciel, et les coupoles lointaines de neige, éclairées par le soleil, brillaient comme des phares. Nous vîmes sur le chemin beaucoup de petites chapelles, des croix et des images de saints, caricatures bizarres qui inspireraient plutôt l'effroi que la dévotion. Presque toutes les maisons étaient bigarrées d'images et de niches où sont placés les patrons adoptifs. Les paysans, en habits de fête, car c'était le jour de l'Assomption, se rendaient à l'église du village voisin. Tous, hommes et femmes, portaient des chapeaux pointus ornés de plumes, de fleurs, de rubans, et plusieurs de glands dorés. Après avoir parcouru l'espace de huit lieues, nous arrivâmes au pied du castel du fameux *Heinz Stein* que nous apercevions depuis long-temps. Au bas de la montagne, nous mîmes pied à terre et entrâmes par une ouverture souterraine. Notre guide nous de-

vança, tenant à la main une torche de bois enflammée, et nous montra les routes secrètes que *Stein* avait pratiquées pour faciliter ses brigandages. Ces divers chemins communiquaient avec des villages distans de deux à trois lieues. Il surprenait les habitans des environs au milieu de leur sommeil; s'en emparait, les traînait de force dans son repaire et les condamnait pour le reste de leur vie à des travaux souterrains. On nous montra les réduits obscurs où croupissaient ces malheureux vieillis par le travail.

A côté était l'habitation des gardiens. Elle ne diffère de l'autre que par un soupirail qui jette une faible lueur. Une autre tour était réservée aux femmes qu'il enlevait aussi dans les environs, et qu'il laissait mourir de faim quand elles cessaient de lui plaire. Nous soulevâmes une trappe qui nous conduisit à la partie supérieure du castel. Il est à moitié caché par les bois et les rochers. Le salon est entouré de fenêtres taillées en *meurtrières*. On y voit encore un lit en bois, les armures d'acier et le portrait de *Stein*. Deux dents inférieures lui sortent de la bouche et lui recouvrent la lèvre supérieure, ce qui lui donne l'aspect féroce du sanglier. Un jour il enleva un enfant qui lui plut beaucoup, et il en fit son page favori. Ayant suivi *Stein* dans quelques expéditions nocturnes, il parvint à s'échapper. Il entra en service dans un castel voisin, et devint amoureux de la demoiselle; bientôt elle lui fut enlevée par *Stein*. Le page, furieux, éperdu, jure de s'en venger. Connaissant les chemins souterrains, il se mit à la tête d'hommes armés, et poursuivit *Stein* d'une tour à l'autre, jusqu'à ce qu'enfin il l'atteignit et le tua de sa main; il venait de tuer son père sans le connaître. Une femme prisonnière dans la tour lui révéla sa naissance. Tous les enfans qu'avait eus *Stein* avaient été exposés.

Avant de sortir du château, notre guide nous chanta la ballade de *Stein*.

C'est ainsi que les habitans des vallées se plaisent à ces récits venus jusqu'à eux par tradition orale de père en fils.

Le soir nous arrivâmes à *Salzbourg*.

Avant de m'occuper des souvenirs d'art, de ceux qu'un *Mozart*, un *Haydn*, y ont laissés, qu'il me soit permis de parler de quelque chose de plus grand, de plus digne d'admiration. En effet, que sont les œuvres de l'art comparées aux merveilles d'une si imposante nature? *Salzbourg* est un de ces pays favorisés où elle semble avoir étalé avec prodigalité tous ses charmes, pour se montrer dans toute sa richesse, dans toute sa beauté, toute sa grandeur.

Le matin, assis sur les degrés de l'église du couvent du *Nonnerberg* (montagne des religieuses), j'étais ébloui de la variété, de la magnificence du spectacle qui s'offrait à mes yeux. A droite, la vue s'étend au loin jusqu'aux montagnes du *Hohenstaufen*, du *Untersberg*, du *Watzmann*, couvertes de neiges et de glaciers. Au-dessous de moi, *Salzbourg*, qui s'étend depuis le rocher sur lequel j'étais assis jusqu'au delà du *Salzach*, fleuve qui sépare la ville en deux parties et traverse l'immense chaîne de montagnes. La montagne des Capucins, dominée par un couvent de cet ordre, bornait de l'autre côté la ville et les champs.

Quoi de plus admirable que de voir l'hiver éternel sur ces montagnes et l'été dans la vallée; des rochers luisans de nudité, et sur les bords d'une rivière qui les baigne, toutes les richesses d'une nature fertile? Là-haut, dispersés çà et là, on voit des *almas* (chalets); en bas, des villages, des châteaux, des fermes, des couvens. J'étais profondément ému et entièrement absorbé par la vue de ce majestueux tableau, quand tout-à-coup le chant des religieuses vint m'arracher à ma contemplation. J'entrai dans l'église où je sentis un frissonnement en entendant les voix sépulcrales des Bénédictines dérobées aux regards par une cloison. Loin de trouver là un chant digne de ce beau spectacle de la nature, je n'entendis que des voix creuses et lugubres comme les cris du hibou, qui entonnaient des psaumes pénitentiaires avec une monotonie glaciale, en expiation de leurs péchés et de ceux du monde. « Que ce concert doit » être agréable à Dieu! me disais-je; qu'il doit en » être satisfait et glorifié! Quelle divine joie doit-il » ressentir, ce Dieu qui répandit d'une main pro- » digue toutes les beautés de la nature, et à la fois » les charmes des quatre saisons autour de ce rocher, » en voyant des créatures qui, pour lui plaire, ont » fait mûrer les fenêtres, dans la crainte que la vue » de ces lointaines montagnes, de ces fertiles vallées, » de ces *almas*, de ces glaciers, de la ville et des » champs, ne fût une jouissance illicite, et que » cette contemplation terrestre ne les détournât de » la voie céleste! »

Les capucins, dont le couvent est bâti sur un rocher pareil, ont au moins laissé des fenêtres à leurs petites cellules, afin de pouvoir admirer la nature dans toute sa magnificence.

Dans le reste de l'Allemagne les couvens ayant été supprimés par les Français, je n'avais jamais vu de moines, et je brûlais d'envie d'entrer dans ce monastère.

Le gardien m'accueillit avec une prévenance, une hospitalité vraiment patriarcale. Le service religieux l'appelant, il me conduisit auprès du père *Edmund*, le plus jeune de la communauté. J'entrai dans sa cellule qui, selon la règle, n'avait que huit pieds de haut, de long et de large. Une chaise, une petite table, quelque chose qui ressemblait plutôt à une bière qu'à un lit, un prie-Dieu surmonté d'un crucifix, et à côté, pendu à la muraille, un objet qui contrastait singulièrement avec le reste, — une guitare, formaient tout son ameublement. *Edmund* était un jeune homme de 26 à 28 ans. Une longue barbe lui couvrait la partie inférieure du visage, tellement qu'on voyait à peine ses lèvres roses et ses dents blanches. *Edmund* était Slavonien de naissance; la pauvreté ne lui ayant pas laissé le choix de son avenir, ses parens se chargèrent de ce soin; et quand il sortit de sa longue jeunesse que des sensations nouvelles s'éveillèrent en lui, il n'était plus temps d'embrasser une autre carrière. Je n'ai jamais vu personne plus affecté de son sort que lui, personne qui souffrît tant sous la triple charge de l'obéissance, de la pauvreté et de l'abnégation de tous les sentimens qui charment notre triste existence, que ce jeune homme sensible et impétueux. Il ne restait à son ame d'autre consolation que la musique; il s'adonnait entièrement à cet art, en faisait une étude profonde, et cela compensait parfois l'ennui de la dogmatique, de l'exégèse, de la canistique ou code des ordonnances médicales pour la guérison des consciences. Mais l'imagination ne se calma pas plus par la musique que par la confession des jolies Salzbourgeoises. J'avais apporté des titres qui me donnèrent des droits à sa confiance, et lui valurent la permission de sortir avec moi pour me servir de guide et me faire connaître le *Salzbourg musical*. Il usa largement de l'une et de l'autre. De sa vie il n'avait été aussi heureux qu'alors qu'il pouvait me dire ses longues souffrances, et me raconter l'histoire de ses malheurs.

Me voilà donc accroché à mon capucin à la longue barbe, aux yeux si beaux et si brillans, la tête, les jambes et les pieds nus. Un capucin avec moi, dans les rues de Salzbourg, était quelque chose qui me paraissait si étrange que j'aurais désiré me voir de loin; j'étais tenté de dire aux passans : « Comment *me sied* ce capucin? » comme ce nouveau propriétaire en bonnet de coton, accoudé sur sa fenêtre, demandait : « Comment *me sied* cette maison? »

Notre pélerinage musical nous conduisit d'abord à l'église St-Pierre pour rendre hommage aux illustrations des temps passés. C'est avec une vénération religieuse que je m'approchai du lieu de repos d'un grand homme. Au milieu d'une niche qui ressemble à un autel, est une urne qui contient sa tête; sur le socle de ce vase est posée une lyre grecque, et tout autour sont dispersées les partitions du maître. Sur l'une on lit : *Missa*, sur d'autres : *Requiem*. — *Lauda Sion*,—*Hymnis*.—*Domine Deo*.—*Tenebræ factæ sunt*.— *Ecce Sacerdus*, etc. Au milieu de l'urne se trouve le nom : *Michel Haydn*.

Une morne contemplation m'absorbait devant le tombeau d'une des plus belles gloires de l'Allemagne, d'un homme dont la réputation grandit à mesure que vieillit l'inscription chronologique de son monument. *Michel Haydn* n'était qu'organiste à St.-Pierre, et si ses œuvres firent peu de bruit à leurs apparition, c'est que l'auteur ne jouissait pas de son vivant de la réputation qu'il méritait. Peu à peu la profondeur de ses inspirations, la belle et sainte couleur de ses accens sacrés frappa les auditeurs, et bientôt on le plaça comme compositeur religieux, bien au-dessus de son frère *Joseph*, l'auteur des symphonies et de la *Création*. Il est vrai *Joseph* avait un genre de composition sacrée qui, généralement, rappelait trop le drame. La peinture musicale, la variété des couleurs s'accomodant plutôt aux mots qu'à la pensée y est trop dominante et, elle justifie pleinement le reproche que *Michel* adressa, dit-on, un jour à son frère, dans un saint enthousiasme : « Joseph, Joseph, lui dit-il, prends garde à toi! Je « crains que ta musique sacrée ne soit pas bien reçue là-« haut et qu'elle ne t'y prépare un mauvais accueil. »

Sous le rapport de la couleur religieuse, *Michel* était bien supérieur à *Joseph*, mais il était trop scholastique, tandis que les œuvres du dernier sont remplies de charme et d'élégance. *Michel* s'accrocha avec obstination à l'école des temps passés, *Joseph* créa

une école nouvelle, qui, par son originalité, sa verve, sa grace, n'a été détrônée ni par *Mozart*, ni par *Beethoven*. Ses symphonies, ses quatuors nous semblent souvent avoir moins vieilli que ceux de *Mozart*, et pourtant, dans ce genre, Haydn lui servit de maître.

Tandis que je communiquais à ce sujet mes pensées, mes réflexions au père *Edmund*, le prélat de St-Pierre vint à passer dans l'église. *Edmund* s'approcha de lui, baisa sa bague épiscopale et me présenta à lui. Après avoir échangé quelques phrases de politesse, il m'invita à le suivre à son couvent pour me montrer, disait-il, des choses précieuses. Ce prélat avait été l'ami intime de *Michel Haydn*, et il joignait à une connaissance profonde de la musique, dont Haydn lui avait dévoilé les mystères, un grand talent sur l'orgue. C'était lui qui avait assisté le compositeur à ses derniers momens; c'était lui qui lui avait fait ériger ce beau mais simple monument de marbre; c'était lui enfin qui possédait la plus grande partie des partitions, en manuscrits originaux d'Haydn. Je me mis à les parcourir, mais avec trop de rapidité pour pouvoir bien en profiter; j'aurais voulu connaître les partitions et pourtant n'avoir pas l'air d'oublier mon compagnon, ni mon hôte. Celui-ci me devina. « Pour que vous puissiez » tout à votre aise lire les œuvres de notre grand » organiste, me dit-il, venez en prendre connais- » sance quand il vous plaira, ou plutôt installez- » vous ici, personne ne vous troublera; et si vous » ne voulez pas accepter l'hospitalité entière de » notre maison et y demeurer tant qu'il vous con- » viendra, partagez au moins notre table. Dès au- » jourd'hui votre couvert sera placé à côté de moi.» Sachant que dans ce pays et dans ces maisons l'hospitalité n'est pas comme dans beaucoup d'autres, un vain mot; que le fond de la pensée n'est pas déguisé sous de belles protestations, j'acceptai la seconde partie de l'invitation. Maintes fois, la cloche du réfectoire me surprenait à mon petit bureau, qu'on avait arrangé avec un soin minutieux, au milieu de mon admiration pour les œuvres inconnues d'Haydn. Quand la cloche résonnait, la voix du prélat ne tardait pas à se faire entendre, et bras dessus bras dessous nous traversions les longs corridors pour nous réunir aux humbles et modestes convives.

Joseph Mainzer.

(*La suite à un prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE POSTILLON DE LONJUMEAU, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. A. Adam.

(Première représentation.)

Le Postillon a réussi complétement. Ce succès est mérité. La pièce est assez gaie et ne manque pas d'esprit dans le dialogue. En voici le sujet. Un postillon de Lonjumeau vient d'épouser une fille nommée Magdelaine, du même village. Il se dispose à passer dans la *chambre nuptiale*, quand les garçons de noce l'arrêtent et le forcent, malgré son impatience, de leur chanter une chanson. L'intendant-général des menus-plaisirs de Louis XV, passant par-là, à la recherche d'un ténor pour l'Académie royale de musique, entend notre gaillard, et, surpris de la beauté de sa voix, lui fait en particulier des offres si séduisantes, que le postillon, plantant-là sa femme qui l'attend, monte en chaise de poste avec l'intendant-général, et disparaît aux yeux ébahis de tout le village. Dans son désespoir, la mariée, lasse d'attendre et de chercher son quasi-mari, part pour les colonies: une vieille tante l'appelle à l'Ile-de-France. La vieille tante meurt, comme de r ison, et lui laisse une immense fortune, comme de raison encore. Magdelaine, devenue riche, *se fait donner de l'éducation;* et dix ans sont à peine écoulés, que la voilà revenue en France si belle et si bien éduquée qu'elle fait tourner la tête à la ville et à la cour. Elle a remarqué à l'Opéra les œillades du premier chanteur Saint-Phal; elle découvre qu'il n'est autre que son volage époux. Bientôt une tendre correspondance s'établit entre eux, et notre chanteur-postillon, *ne reconnaissant pas sa femme*, tant elle a reçu d'éducation, et tant l'amour l'aveugle, en vient, poussé à bout par la résistance, jusqu'à lui proposer de l'épouser. Il compte amener un de ses camarades de l'Opéra, déguisé en prêtre, pour commettre le sacrilége qui mettra dans ses bras la beauté qu'il adore. Mais ladite beauté, pour se venger, trouve le moyen de substituer un prêtre véritable à celui que son *monstre* voulait amener; et la cérémonie terminée, Saint-Phal apprend le fait de la bouche de celui de ses confidens qu'il avait chargé de conduire la farce. Le voilà donc bien marié, le voilà bigame, et comme tel exposé à être pendu. Le secret de son premier mariage est déjà divulgué: la garde arrive; on va le pendre, quand sa nouvelle épouse, reprenant des habits de paysanne, et déposant le prestige de son *éducation*, se fait reconnaître pour la pauvre Magdelaine qu'il abandonna à Lonjumeau le soir de ses noces, il y a dix ans. Au lieu d'épouser deux femmes, il a donc au contraire épousé deux fois la même. Il y a redoublement de sacrement; et comme la loi n'a pas prévu ce crime là, le drôle en est quitte pour la peur, trop heureux de retrouver sa première et unique femme devenue riche, toujours belle, malgré ses dix ans

de plus, et pleine *d'éducation*, M. Adam a écrit là-dessus une de ses plus jolies partitions, bien qu'elle soit loin d'être sans mélange de ce qu'on appelle, en termes d'ateliers, *le ponsif*. Ainsi, le grand air de mademoiselle Prévost, est vraiment mauvais: franchement, cela n'a ni forme, ni style, ni couleur. Mais je me hâte de dire que la plupart des autres morceaux sont fort bien écrits, souvent pleins de verve et d'excellent comique. L'air bouffe de Henri a été redemandé; il est d'une excellente facture et d'un comique de très-bon goût; je signalerai également dans le même genre, le trio du dernier acte : « Pendu ! pendu ! » Et à ce sujet je dirai que notre collaborateur M. Berlioz, nous avait montré il y a deux mois un sextuor de l'ouvrage qu'il terminait alors pour l'Opéra, dans lequel les *mêmes mots* ont amené des combinaisons musicales analogues. Cette coïncidence est singulière, et il n'est peut-être pas inutile de la signaler dès aujourd'hui. Les couplets de Chollet au premier acte, sont également pleins de fraîcheur et d'originalité. Quelques chœurs nous ont paru bien dessinés; l'orchestre en général est soigné; il y a peu d'abus du cuivre et des instrumens de percussion. En somme, il faut faire compliment à M. Adam; il n'a jamais fait mieux à notre avis. Mais qu'il se tienne en garde contre sa facilité, elle pourrait bien lui jouer quelques mauvais tours comme à tant d'autres. En quinze jours un ballet et un opéra, c'est trop en vérité. Si l'expérience lui a réussi la première fois, nous redoutons qu'il n'en soit pas ainsi la seconde. Cela mérite réflexion; c'est ainsi qu'on gaspille un talent. ****

NOUVELLES.

*** Au grand désappointement des dilettanti, *les Huguenots* se trouvent arrêtés depuis trois semaines par l'indisposition de mademoiselle Falcon. Nous apprenons que cette célèbre cantatrice va beaucoup mieux, et que, suivant toutes les probabilités, dans une dixaine de jours, *les Huguenots* reprendront le cours de leurs succès.

*** Le jeune Carey vient d'obtenir du succès à Amsterdam dans un ballet ayant pour titre : *Une demi-heure de caprice*. Si notre mémoire est fidèle, cette bagatelle chorégraphique est une ancienne production du fécond Gardel, et fut donnée dans les premières années de ce siècle à notre grand Opéra. Il paraît qu'elle a été rajeunie par des groupes et des pas nouveaux; l'un, entre autres, a valu à Carey des applaudissemens à deux titres, et comme danseur et comme musicien, car c'est lui qui avait composé l'air. L'art de la danse gagnerait beaucoup à la réunion plus fréquente de ce double talent.

*** Nourrit, qui ne consulte que son zèle quand les intérêts du théâtre le réclament, n'a pu, à la dernière représentation de *la Muette de Portici*, achever le rôle si long et si fatigant de Masaniello. Il s'est trouvé tellement indisposé, qu'il a fallu que Wartel continuât le rôle à sa place.

*** C'est pour nous à la fois un devoir et un plaisir d'enregistrer tous les traits qui font honneur au caractère de nos grands artistes. En voici un qui fournit une preuve de plus après tant d'autres de la loyauté et du généreux désintéressement de Nourrit. Quelque désir qu'eût M. Duponchel d'engager Dupré à son théâtre, dont il est jaloux de rehausser encore l'éclat sans rival, un juste sentiment de délicatesse lui fit prendre la résolution de ne rien conclure sans avoir consulté Nourrit. Celui-ci n'a pas hésité un moment à s'élever au-dessus des calculs d'amour-propre qui auraient peut-être influencé un homme d'un talent secondaire. Il pressa lui-même, et avec ardeur, M. Duponchel de s'attacher un ténor national, quoique formé en Italie; et il déclara que pour les débuts de son nouveau camarade, il mettrait tous les rôles de son répertoire à sa disposition. On peut dire que, dans cette occasion, le directeur et l'artiste ont été dignes l'un de l'autre. Qu'il y a loin de là à ces petites finesses, à ces sourdes menées qui déshonorent si souvent la carrière des arts! Comme l'a dit Boileau :

Ne descendez jamais à ces lâches intrigues;
N'allez point à l'honneur par de honteuses brigues.

*** Dans la longue perspective des richesses que l'Opéra tient en réserve pour nous les offrir successivement, après *Esmeralda*, *Stradella*, l'ouvrage en cinq actes de M. Halevy et celui qui est confié à M. Berlioz, se montre une partition de M. Rudolz, qui, l'année dernière, a donné sur le théâtre Saint-Charles, à Naples, un opéra de Lara, dont notre collaborateur, M. Alexandre Dumas, a raconté avec tant de verve à nos lecteurs le brillant succès.

*** La seconde épreuve a été plus favorable encore à madame Taccani que la première. Les aristarques les plus sévères du Théâtre-Italien sont obligés de convenir aujourd'hui que son goût est aussi pur que sa voix, et que, grace à un sentiment très-fin des convenances dramatiques qu'elle unit à son talent musical, cette jeune dame ne saurait manquer de se placer bientôt au premier rang dans l'opinion publique.

*** On annonce que Santini est retenu à Munich par une maladie grave qui va même jusqu'à donner des craintes pour ses jours. L'administration du Théâtre-Italien, prise au dépourvu par cette triste nouvelle, se hâte de faire venir de Bologne Tabellini, buffo en grande réputation.

*** Mademoiselle Schironi, qui doit renforcer la troupe brillante de la salle Favart, vient d'arriver à Paris. Elle était, dit-on, la camarade de classe à Milan de mademoiselle Assandri. Elle est engagée pour deux années.

*** Une jeune élève du Conservatoire, mademoiselle Julia, qui récemment y a remporté un des premiers prix, doit débuter prochainement à l'Opéra-Comique dans *le Concert à la Cour*.

*** M. Teissier, jeune lauréat du Conservatoire, vient de débuter par le rôle de Georges dans *l'Éclair*. Il y a fait applaudir une jolie voix, conduite avec goût, et un jeu qui ne manque pas de *vis comica*.

*** Le plus gai des opéras comiques modernes, *Cosimo*, qui est à présent au répertoire ou à l'étude dans la plupart des villes de France et de Belgique, vient d'être repris au théâtre de la Bourse, où il avait été interrompu depuis trois mois par l'absence de Thénard. Les bouffonneries dont l'ouvrage est semé, ont obtenu leur succès habituel de fou rire, et la partition a retrouvé les applaudissemens qui l'accueillirent à son apparition.

*** Un saphir magnifique, entouré de diamans d'un grand prix, a été remis à mademoiselle Taglioni, en témoignage du plaisir qu'elle a causé aux augustes spectateurs qu'elle avait eus à Compiègne dans *la Bayadère*.

*** Madame Éléonore Prévost, la femme du jeune compositeur auquel nous devons *Cosimo*, a quitté Lyon, où elle a obtenu tant de succès, pour en aller recueillir de nouveaux à Metz.

*** Mademoiselle Fanny Elssler vient de jouer avec un grand succès à Bordeaux le rôle de Fenella dans *la Muette de Portici*.

*** On n'a pas oublié que de toutes les femmes célèbres dans les arts, madame Malibran seule avait ambitionné l'honneur dangereux de la caricature. Dantan s'était résigné à obéir; mais en même temps il avait reproduit sérieusement, fidèlement les traits de l'admirable et immortelle cantatrice. Le petit buste que nous devons à son talent offre l'effigie la plus exacte de madame Malibran : tous les dévots au culte de la musique le placeront dans leur oratoire.

La Gazette musicale publiera incessamment : *Farinelli*, par M. Jules Janin; *Cimarosa*, par M. Alexandre Dumas; et *Gambara*, nouvelle musicale, par M. de Balzac.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 43.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr. c.	Fr.	c.
3 m.	8	9 »	10	»
6 m.	15	17 »	19	»
1 an	30	34 »	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 23 OCTOBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Nouvelles timbales; par M. Fétis. — Encore un mot sur le concours de composition musicale à l'Institut, en réponse au dernier article de M. Germanus Lepic; par M. H. Berlioz. — Notice d'un orgue très-ancien; par M. Fétis. — Sur le traité de saint Augustin: DE MUSICA. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

NOUVELLES TIMBALES.

Une invention nouvelle, qui ne peut manquer d'exciter l'intérêt des directeurs de musique et des chefs d'orchestre, vient d'être signalée au monde musical par un rapport signé des noms de MM. Charles Guhr, Ferdinand Ries, Félix Mendelsohn et Ferdinand Hiller. Il s'agit de nouvelles timbales inventées par M. J. Eiblinger, de Francfort.

On sait que deux timbales sont ordinairement placées dans les orchestres, et que chacune d'elles ne peut produire qu'un son. Ces timbales sont presque toujours accordées de manière à faire entendre la tonique et la dominante du ton principal du morceau de musique qui doit être exécuté. Il suit de là que lorsque ces notes ne sont point dans l'harmonie (et ce cas est fréquent dans les modulations), le son des timbales ne peut se faire entendre, quelle que soit leur utilité, pour rendre la pensée des compositeurs. Cet inconvénient a déterminé quelques auteurs à augmenter le nombre des timbales; on l'a quelquefois porté jusqu'à sept : dans un morceau du deuxième acte de *Robert le Diable*, il y en a quatre. Mais cette multiplicité de timbales exige un emplacement considérable dans les orchestres, à cause du volume de l'instrument; il est d'ailleurs difficile qu'un seul musicien se serve de plus de deux timbales avec succès.

Quelques musiciens, considérant la résonnance des timbales comme un bruit plutôt que comme un son, les placent quelquefois dans des combinaisons d'harmonie où leurs notes ne concordent pas; tel est le système adopté par Rossini dans quelques-unes de ses compositions: toutefois, ce système paraît mal fondé, car le son des timbales est appréciable pour une oreille délicate, surtout dans les effets doux, où le son se propage avec facilité et n'est point absorbé par le coup de baguette.

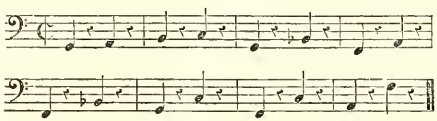
Les vis qui servent à tendre les peaux des timbales, à les accorder et à les changer de ton, présentaient dans l'origine, un carré saillant, auquel on adaptait une clef mobile qui passait alternativement de l'une à l'autre; l'opération de l'accord était longue, et le bruit de la clef, lorqu'on l'ajustait sur les carrés, était désagréable. Ce mécanisme de l'ac-

TIMBRE RO

cord des timbales fut perfectionné par une invention fort simple, qui consistait à terminer la tige de chaque vis par une poignée transversale, au moyen de quoi le timbalier peut passer avec rapidité d'une vis à l'autre, les serrer ou les relâcher sans peine et sans bruit. Ce mécanisme est celui de toutes les timbales dont on fait maintenant usage; il fut inventé à Paris, vers 1790, par un fabricant d'instrumens militaires nommé *Rolles*. Quel que soit l'avantage qu'on en a tiré, il n'a pu donner le moyen de changer subitement de ton, ni de produire dans un ton donné plus de deux notes sur deux timbales, imperfection que n'ont pu corriger plusieurs mécaniciens qui se sont occupés de cet objet.

En 1827, M. Labbaye, facteur d'instrumens de cuivre, mit à l'exposition des produits de l'industrie *une timbale mécanique* qu'on pouvait accorder d'un seul coup par le moyen d'un commandeur ou régulateur qui indiquait le degré de tension nécessaire, en sorte que le timbalier ne devait point avoir recours aux tâtonnemens pour déterminer la justesse de chaque note voulue. Cette ingénieuse invention valut des éloges à son auteur : malheureusement, le mécanisme, trop compliqué, était sujet à des dérangemens fréquens, et le prix de chaque paire de timbales était trop élevé pour que l'usage s'en répandît. M. Labbaye ne vendit point de ces timbales, et cessa de s'occuper de leur fabrication.

L'invention de M. Eiblinger paraît être d'une importance beaucoup plus considérable que celle de M. Labbaye, si l'on en juge d'après le rapport de MM. Guhr, Ries, Mendelsohn et Hiller; car, avec deux timbales, et dans le mouvement assez rapide de ♩=50 du métronome de Maëlzel, on peut exécuter des passages semblables à celui-ci :



Ces timbales ne sont pas d'un volume plus considérable que les autres; leur sonorité est parfaite, et leur prix s'élève très-peu au-dessus du prix des timbales ordinaires.

Les directeurs de musique, les chefs d'orchestre et d'institutions musicales, prendront sans doute intérêt à la découverte de M. Eiblinger, et se hâteront de se procurer de ses timbales dont l'emploi offrira la source de nouveaux effets aux compositeurs.

Les personnes qui voudraient acquérir de ces nouvelles timbales, ou se procurer des renseignemens sur leur prix, pourront s'adresser par écrit à M. Ferdinand Kessler, à Francfort sur le Mein, Lit. C. n° 67.

FÉTIS.

ENCORE UN MOT

SUR LE CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE A L'INSTITUT, EN RÉPONSE AU DERNIER ARTICLE DE M. GERMANUS LEPIC.

Vous dites d'abord, Monsieur, que cette institution a du bon, et que si elle n'existait pas, ses adversaires l'appelleraient à grands cris. Ce que je lui trouve de bon, ce sont les quinze mille francs qu'elle met en loterie tous les ans au bénéfice des jeunes musiciens; c'est plus que rien incontestablement; car s'il est reconnu en justice criminelle qu'il vaut mieux absoudre *dix* coupables que condamner *un* innocent, on peut dire aussi qu'il est plus noble et plus digne d'une grande nation comme la nôtre d'encourager trente médiocrités que de laisser un homme de génie, ou même seulement un homme de talent mourir de misère.

Sous ce rapport, j'avoue donc que vous avez raison; mais si l'institution n'existait pas, je suis fort loin de croire qu'il pût venir à l'esprit de quiconque s'intéresse de près ou de loin à la musique, d'en souhaiter une semblable.

Par cette déclaration, me voilà rangé, non plus parmi les gens qui, *faisant de l'art à la manière du Constitutionnel, calculent mesquinement les sommes que coûtent les récompenses*, mais parmi ceux qui *taquinent sur les moyens d'exécution* et s'indignent de voir ces récompenses, qui pourraient être fort utiles, décernées aussi légèrement.

Vous m'accordez que, dans le concours préliminaire, l'élève ne prouve pas *en faisant une fugue* qu'il sache écrire pour le *caractère* des divers instrumens. J'ajouterai qu'il ne prouve pas même par là qu'il connaisse seulement leur *étendue*, ce qui est bien pis. Il ne prouve pas non plus qu'il ait les moindres notions de la prosodie française, puisque ladite fugue est écrite *sans paroles*. Tout en reconnaissant avec vous que la fugue est un exercice très utile, (chose que je n'ai jamais niée), et de plus, qu'en maintes circonstances elle peut être regardée comme

une excellente forme musicale et comme la meilleure manière de traiter certaines idées, je persiste à croire que la faire servir à prouver l'aptitude des candidats pour la musique dramatique, qui est le véritable objet du concours, est une absurdité palpable. Il s'agit par cette épreuve de faire que les membres de la section de musique ne puissent avoir à s'occuper du barbouillage informe d'un présomptueux ignorant; mais le but n'est pas atteint. En effet, ou il faut que les élèves prouvent qu'ils possèdent des notions suffisantes de tout ce qui constitue l'art du compositeur, ou ils devront témoigner seulement de la connaissance d'une spécialité de cet art. Dans ce dernier cas, n'est-il pas évident que le sujet de concours préliminaire, qui se rapprocherait le plus de celui du concours définitif, serait le seul convenable, et que choisir au contraire un exercice sans application directe à la grande épreuve que l'élève va subir, est le meilleur moyen d'exposer des hommes comme Chérubini, Lesueur, Berton, Auber, Halevy, etc., à perdre leur temps sur des partitions ridicules, indignes de leur attention ?

Quant au chœur qu'on fait écrire par les élèves au concours préliminaire, son utilité ne me paraît pas contestable ; pourquoi donc avoir pendant si long-temps négligé l'exécution de cet article du réglement ? Je suis témoin que de 1826 à 1830 il n'en était même pas question. On n'exigeait de nous que la fugue pure et simple.

Continuons. Nos concurrens sont choisis; ils vont recevoir les paroles de la cantate à mettre en musique. Ici, Monsieur, sans paraître beaucoup plus que moi charmé de la prétentieuse platitude, de la classique enflure et des formes invariables des *poèmes* que les jeunes musiciens doivent chaque année subir à l'Institut, vous ajoutez cependant que cet inconvénient n'est qu'apparent; car les plus belles poésies n'ont presque toujours inspiré que de très-faibles musiques, et Mozart a fait un chef-d'œuvre avec le texte de la Zauberflœte.

Les plus belles productions des poètes ont rarement, il est vrai, bien inspiré les musiciens, mais cela tient seulement à ce que les poètes en écrivant les œuvres qui les ont immortalisés, ou n'ont pas pensé à les disposer pour la musique, ou n'ont pas pu y parvenir. Et si Mozart a écrit une partition sublime sur des paroles indignes de lui, c'est d'abord parce que ces paroles, dépourvues de mérite poétique, avaient au moins celui d'être disposées musicalement, et que, de plus, elles ne le contraignaient pas de vive force à écrire des lieux communs. Certes, entre des personnages tels que Zorastro, les prêtres d'Isis, etc., agissant dans les temples immortels de la mystérieuse Égypte, et ces amans imbécilles dont la passion *se colore* invariablement *des feux de la naissante aurore* (1), la distance est immense ; et je ne crois pas que Mozart eût trouvé pour un des *poèmes* académiques la moindre des inspirations dont il a su enrichir son modeste livret.

A présent venons-en à la question principale, celle du mode de jugement et du mode d'exécution que doivent subir en dernier lieu les malheureux lauréats.

Il ne s'agit plus en effet pour eux dans cette épreuve *décisive* d'être jugés par six musiciens aidés de deux peintres, comme ils l'ont été huit jours auparavant, mais bien par *trente-deux* peintres, statuaires, graveurs et architectes, aidés de *six* musiciens. Vous trouvez que c'est un moyen de combattre les coteries et les préférences des professeurs; il me serait facile, si je voulais entrer dans *certains détails*, de vous prouver le contraire ; je me bornerai à dire que si les musiciens de l'Académie sont appelés à voir leurs élèves jugés par leurs confrères, peintres et sculpteurs, ceux-ci en revanche doivent voir les leurs jugés un autre jour par les musiciens..... Et dans cet échange de bons services, je ne sais si l'on peut croire sérieusement à de l'impartialité (2).

Le seul moyen de combattre les influences per-

(1) Cette *aurore* célèbre n'est point une facétie de journaliste ; elle paraît constamment au début de toutes les cantates de l'Institut ; et les railleries dont elle est l'objet depuis si long-temps n'ont pas empêché que la cantate de cette année ne commençât par ce vers :

« L'aurore en s'éveillant nous présage un beau jour.

(2) En outre, la partie n'est pas égale ; car les six membres de la section de musique ne peuvent être mis en balance avec les trente-deux artistes s'occupant *tous* de quelque branche de l'art du dessin. D'où il résulte que si les musiciens jugent les élèves de peinture, de sculpture, etc., ceux-ci n'ont pas beaucoup à se plaindre; les *intrus* (les musiciens) ne forment, en effet qu'une fraction de peu d'importance ; les statuaires et graveurs doivent fort bien juger, au moins du dessin d'un tableau, les peintres sont parfaitement capables d'apprécier une statue ou une gravure ; tandis que pour les pauvres compositeurs, les *intrus* se composent de l'Institut presque entier.

sonnelles serait d'empêcher absolument les juges, quels qu'ils fussent, de connaître les noms des candidats. Loin d'en rechercher les moyens qu'on pourrait trouver aisément, on exige au contraire que les manuscrits soient SIGNÉS ; vous voyez donc bien qu'on a peur de *se tromper* et qu'on veut éviter de laisser la couronne *s'égarer* sur la tête d'un candidat auquel on ne la *destinait* pas.

Mais supposons à tous les membres de ce singulier jury une impartialité complète; supposons-les tous attentifs; supposons que les peintres ne s'amusent pas, pendant l'exécution des cantates, à dessiner la cantatrice ou à faire sur une carte la charge de l'accompagnateur pour les faire passer à leurs voisins; supposons que pendant que les uns rient, les autres ne dorment pas, et examinons seulement s'il peut tomber sous le sens d'aller choisir des peintres, des statuaires et des architectes pour décerner un prix de composition musicale.

« Il ne s'agit plus là, dites-vous, d'apprécier la *correction* des morceaux, selon la grammaire spéciale de la musique. Une épreuve préparatoire y a pourvu. » En effet, il ne s'agit plus de cela, mais il s'agit certainement de juger du *style* et de l'*invention*. Car un compositeur qui n'a ni style ni invention ne mérite aucune espèce d'encouragement. Et comment des peintres, graveurs ou architectes pourraient-ils avoir cette faculté d'apprécier le *style* ou de reconnaître l'*invention*, quand nous voyons des musiciens de profession qui ne s'en doutent pas? Le sentiment du *style* bas ou élevé, noble ou ignoble, ne se trouve que chez des hommes doués d'une organisation heureuse, perfectionnée par l'éducation; et pour pouvoir reconnaître dans une œuvre l'absence ou la présence de l'*invention*, il faut de toute nécessité avoir la mémoire meublée, il faut connaître un nombre immense de productions anciennes et modernes, d'église, de théâtre et de concert, dont les dix-neuf vingtièmes des académiciens n'ont jamais entendu parler. Vous pensez, Monsieur, que le sentiment de l'art est indivisible, et vous avez entendu les rapins de l'atelier de Gros chanter des chœurs mieux qu'on ne le fait à l'Opéra-Comique. D'abord, Monsieur, vous savez aussi bien que moi que ce fait ne suffit pas pour donner une bien haute idée de leur talent musical: on peut chanter mieux que les choristes de l'Opéra-Comique et n'être pas encore très-fort. Les élèves de Gros que vous avez entendus fussent-ils cependant vraiment bien organisés, ce fait purement accidentel ne prouverait pas plus que l'exception analogue que je vais vous citer. Plusieurs artistes de l'Opéra possèdent un talent de dessin remarquable; MM. Tulou et Serda, entr'autres, font des paysages charmans; vous trouveriez donc tout simple, s'il s'agissait d'un prix de peinture, de le faire décerner par un jury composé presque en entier de chanteurs et de joueurs de flûte ?... Franchement, vous conviendrez que ce serait le comble de la déraison et de l'absurdité. Pour moi, je vous le proteste, et ceci tout à fait sans compliment, si je devais soumettre un ouvrage au jugement de personnes dont l'art musical n'est pas l'occupation exclusive, eussé-je le pouvoir de rendre à la vie Raphael, Michel-Ange, Titien, Salvator même et tous les premiers peintres du monde pour en composer mon jury, je préférerais à ces grands artistes quelques amateurs distingués, comme vous, qui, sans avoir élevé la coupole de St-Pierre ou peint le jugement dernier, seraient doués d'un sentiment vif de ce qui constitue les beautés ou les défauts de la musique, et joindraient à une organisation développée de jour en jour par l'exercice, assez de connaissances spéciales pour pouvoir clairement analyser leurs impressions et en déduire un jugement motivé. C'est d'une réunion d'amis de l'art comme vous, hommes de lettres, chimistes, médecins, légistes et même peintres, que se compose le public du Conservatoire. Ce public-là, sans doute, est préférable à une assemblée formée seulement de musiciens, parce qu'il est *sans préjugés*; mais ce public-là diffère essentiellement du jury académique dont nous débattons l'aptitude musicale; car, s'il se réunit au Conservatoire, c'est parce qu'il aime la musique, c'est parce qu'il la sent, et c'est seulement pour cela; tandis que les membres de l'Institut, qui se réunissent pour juger des cantates, ne le font que parce qu'ils y sont obligés, parce qu'ils sont académiciens. D'où je conclus qu'on peut bien apprécier, connaître, sentir et juger la musique *quoique peintre* ou *architecte* (M. Ingres et quelques autres en fournissent la preuve), mais non certes *parce que peintre* ou *architecte*; et que remettre le sort d'une foule de jeunes artistes, dont les plus méritans sont souvent ceux qui se découragent le plus aisément, entre les mains d'un jury où le hasard seul peut placer des juges éclairés, c'est commettre

une action, non-seulement déraisonnable, mais vraiment coupable sous tous les rapports.

Il me reste beaucoup à dire sur le mode d'exécution des cantates et sur le voyage des lauréats en Italie, permettez-moi donc, Monsieur, d'en rester là pour aujourd'hui et de renvoyer ma réponse sur ces deux questions importantes au numéro prochain.

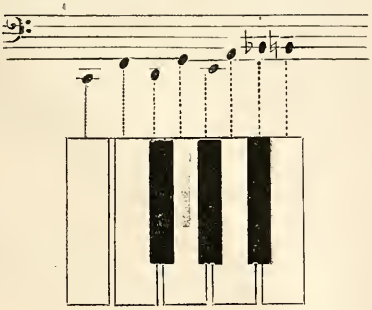
Agréez, etc.

HECTOR BERLIOZ.

NOTICE D'UN ORGUE TRÈS-ANCIEN.

Dans l'église Notre-Dame, à Anvers, il existe un orgue très-curieux par son antiquité, auquel il a été fait à diverses époques des augmentations et des réparations, et qui a été mis, il y a quelques années, en l'état où il est aujourd'hui par M. de Volder, habile facteur fixé à Bruxelles. Cet orgue fut construit par Philippe De Lannoy, musicien et facteur belge, en 1394, ainsi que le prouve cette inscription placée sur la partie antérieure du secret : *Fecit hoc organ. Ph. de Lannoy, an. Sal.* 1394. Il n'avait point été fait pour l'église Notre-Dame, mais pour un couvent de moines augustins. La cathédrale ayant été détruite par le feu, en 1553, l'ancien orgue fut réduit en cendres. L'église ayant été reconstruite sur un nouveau plan, les augustins offrirent leur orgue, considéré déjà à cette époque comme un précieux monument d'antiquité; leur offre fut acceptée et l'instrument fut transporté à Notre-Dame, et restauré par un artiste dont le nom est ignoré.

L'ancien clavier de l'instrument de De Lannoy a été conservé comme une curiosité historique; son octave basse était disposée de cette manière bizarre :



La disposition des autres octaves était semblable à celle des claviers ordinaires. La dernière note à l'aigu était *la* [illegible]. En 1611, un facteur d'orgues de Bruges, nommé *Van Erpen*, fit des réparations à l'orgue de Notre-Dame, et ajouta deux touches blanches à l'octave grave pour les notes *re* et *mi*, en sorte que les touches noires de cette octave servirent pour les notes *fa* dièse et *sol* dièse qui leur appartiennent. En 1717, De Lahaye, bisaïeul des facteurs aujourd'hui existans, fit de nouvelles réparations et de nouvelles additions à cet instrument; il porta le clavier jusqu'à l'*ut* aigu. Le vandalisme de 1793 ne respecta pas ce vénérable monument des anciens temps de la facture régulière de l'orgue; une partie des tuyaux fut enlevée, et de notables dommages furent faits au mécanisme intérieur. M. de Volder, ayant été chargé de la restauration et de l'agrandissement de ce même orgue, en a fait un instrument excellent, et a étendu le clavier jusqu'au *fa*, au grave et à l'aigu. Plusieurs jeux et un clavier ont été ajoutés par lui au travail de De Lahaye; mais, dans le but de conserver intact, autant qu'il était possible, l'instrument originaire de De Lannoy, il en a fait la base du clavier de *récit*. On ne peut que donner des éloges au soin religieux qu'il a pris de conserver tout ce qui a pu être sauvé de ce précieux reste de l'antiquité musicale.

Au temps de De Lannoy, on ne connaissait que le système des tirages directs; c'est celui qu'il avait établi dans son orgue. Les abrégés n'étaient pas en usage; le petit nombre de jeux et le peu d'étendue qu'on donnait aux instrumens ne les rendaient pas nécessaires; il n'y a donc rien de semblable dans l'orgue originaire de Notre-Dame. Tout est de la plus grande simplicité dans sa construction; c'est sans doute à cette simplicité qu'il faut attribuer sa longue conservation. Les tuyaux sont de plomb, sans aucun mélange d'étain ou de régule d'antimoine. Entièrement oxidés au pied, ceux qui restaient debout n'ont pu être tous conservés, parce que leur propre poids les faisait s'affaiser. Je tiens de l'amitié de M. de Volder, un de ceux qu'on a dû réformer, et le conserve comme une preuve de l'état avancé où était déjà la facture de l'orgue vers la fin du quatorzième siècle. Ce tuyau sonne la quinte supérieure du *la* aigu de la *mixture*, ses proportions sont bonnes, le biseau est fort bien fait, et la partie supérieure du tuyau est soudée sur ce biseau, comme cela se pra-

tique encore aujourd'hui. Malgré son état de vétusté, il rend un son pur et plein.

Les jeux dont était composé l'orgue de De Lannoy étaient :

1° *Openfluit.* (Flûte ouverte de 4 pieds).

2° *Dulcian.* (Bourdon de 4 sonnant le 8 pieds.)

3° *Octaf.* (Doublette de 2 pieds.)

4° *Rerefluit.* (Flûte de 6 pieds, commençant à *sol.*)

5° *Quintadun.* (Flûte sonnant la quinte.)

6° *Sesquialter.* (Jeu composé de l'octave aiguë du cornet et d'une petite tierce.)

7° *Mixtur.* (Plein jeu de 3 tuyaux.)

8° *Regalis.* (Jeu d'anches avec de courts tuyaux de quelques pouces.)

Les jeux de *regal* et de *sesquialter* ont disparu de l'ancien orgue.

Les restes d'un monument si ancien de la facture de l'orgue, m'ont paru assez intéressans pour croire qu'une notice sur ces débris serait lue avec plaisir par les amateurs de curiosités musicales.

FÉTIS.

SUR LE TRAITÉ DE SAINT AUGUSTIN :

DE MUSICA,

A PROPOS DE L'ÉDITION DE MM. GAUME.

La belle édition des OEuvres de saint Augustin que publient MM. Gaume frères, obtient un succès justement mérité. La deuxième partie du premier volume que l'on vient de mettre sous presse, commencera par le traité *de Musica.* Nous savons que des manuscrits précieux de la Bibliothèque royale ont été soigneusement collationnés, et que, grace à ce travail consciencieux, le texte de l'édition de MM. Gaume sera plus correct qu'il ne l'est dans celle des Bénédictins. Toutes les variantes de quelque importance se trouveront réunies à la fin du traité. Nous nous réservons de faire connaître plus particulièrement le mérite de cette nouvelle édition lorsqu'elle aura paru. Nous nous bornerons, quant à présent, à donner un conseil aux éditeurs, ou plutôt à émettre un vœu que partageront sans doute avec nous les personnes qui s'intéressent à la bibliographie musicale, et auquel les éditeurs, nous l'espérons, voudront bien accéder.

Les six livres du traité *de Musica* ne sont, comme on sait, que la moitié de l'ouvrage que saint Augustin se proposait d'écrire sur cet art. Commençant par la *Rhythmique*, partie très-importante dans la musique des anciens, il en donne la théorie avec beaucoup de développemens; mais il ne parle guère que de cela. Ce que nous appelons musique, ou la musique proprement dite, devait faire l'objet de l'autre moitié ou des six livres suivans qu'il n'a, comme il nous l'apprend lui-même, malheureusement pas écrits. Cela est d'autant plus à regretter, qu'il nous aurait peut-être donné quelques renseignemens curieux sur un sujet enveloppé encore de tant d'obscurité. Quoi qu'il en soit, ce traité, tel qu'il est, occupe sa place dans les bibliographies et les bibliothèques musicales. Mais jusqu'à présent, il n'était pas facile d'en faire l'acquisition; car, quoi qu'en dise Forkel, il n'a jamais été publié séparément (1); de sorte que, pour l'avoir, on est obligé d'acheter la collection volumineuse, et d'ailleurs fort chère, des OEuvres de saint Augustin, à moins qu'un heureux hasard ne fasse trouver un exemplaire dépareillé dont on puisse détacher le traité en question. Et encore, dans ce cas, faut-il s'embarrasser d'un gros in-folio pour avoir un livre bien exigu.

C'est à MM. Gaume frères, que nous nous adressons pour remédier à cet inconvénient.

Nous avons vu le joli in-12 des *Confessions* qu'ils viennent de publier, en faisant remanier le texte de leur grande édition. Ce qu'ils ont fait pour les *Confessions*, pourquoi ne le feraient-ils pas pour le traité *de Musica ?*

On objectera peut-être que les acheteurs seront moins nombreux pour ce dernier. Nous en convenons volontiers; mais s'il n'y a pas à gagner, il n'y aura à coup sûr rien à perdre sur les frais de remaniement et de tirage. Nous aimons à penser que MM. Gaume sauront apprécier le mérite qu'il y aura de publier les premiers cette édition séparée, qui, tirée à 150 ou 200 exemplaires, sera un jour immanquablement recherchée comme une rareté bibliographique.

Nous ne terminerons pas ce petit article sans parler d'un autre opuscule de saint Augustin, qui, perdu jusqu'ici, pourrait peut-être se retrouver, si l'on faisait de nouvelles recherches.

---

(1) Forkel (*Allg. Litt. d. Mus.*, p. 509) cite une édition de 1521, publiée à Bâle : mais cette édition n'existe pas. Ce qu'il a pris pour elle, n'est qu'un extrait, sans valeur, de cinq pages seulement, inséré dans un recueil qui porte le titre suivant :

Veterum aliquot de arte rhetorica traditiones, de tropis in primis et schematis verborum et sententiarum non aspernanda me hercle opuscula, nunc primum in lucem ædita (sic), *cum quibusdam aliis*, etc. Basil. (Froben), 1521, in 4.

La liste des auteurs, au nombre de huit, se trouve au verso du titre : l'extrait de saint Augustin est le sixième.

C'est en relevant le contenu de ce recueil, que les catalogues de quelques bibliothèques, et entre autres celui de la Bibliothèque Royale (belles-lettres, tome I, imprimé en 1750), indiquent : *Augustini de musica libellus.*

De là provient l'erreur de Forkel, qui a été reproduite par Lichtenthal, Becker, et l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens.*

Saumaise, dans une lettre à Peiresc (*Epist.* 49), a indiqué que dans diverses bibliothèques d'Angleterre, se conservaient sept exemplaires d'un traité intitulé : *Augustini de Musica ecclesiastica.* Le savant abbé Gerbert, lorsqu'il préparait sa collection des auteurs sur la musique ecclésiastique, écrivit à Londres pour en obtenir une copie. Il présumait que ce traité pourrait bien être l'opuscule *De canticis ad altare*, que saint Augustin avait écrit contre Saint Hilaire, et dont il parle lui-même dans certain endroit. (Retract. Lib. II. C. 11.) Après des démarches long-temps inutiles, il reçut enfin la copie d'un manuscrit de la Bibliothèque Bodleienne, qui portait le titre : *Augustinus, de laude et utilitate spiritualium canticorum, quæ fiunt in ecclesia christiana.* Mais, en l'examinant, il reconnut que c'était le même qu'il avait déjà sous le nom de Nicetius, évêque de Trèves. C'est sous le nom de ce dernier qu'il l'a inséré dans sa collection, après avoir donné les raisons qui empêchent de l'attribuer à saint Augustin (1). Toutefois, l'abbé Gerbert n'ayant eu communication que d'un seul manuscrit, il se pourrait que l'opuscule dont il faisait la recherche, se trouve dans les autres, opinion que Gerbert émet lui-même dans la préface du premier volume de sa collection. Il serait à désirer qu'on pût examiner ces manuscrits : une pièce inédite de cette nature, ajouterait certainement au mérite de la belle édition de MM. Gaume, d'ailleurs si correcte et si bien exécutée.

NOUVELLES.

*** C'est enfin mercredi prochain que nous reverrons à l'Opéra *les Huguenots*. Mademoiselle Falcon est rétablie de son indisposition.

*** La dernière représentation de *Robert-le-Diable* a encore produit à l'Opéra une recette de 9,000 francs.

*** Perrot et mademoiselle Carlotta Grisi viennent d'obtenir le plus brillant succès au théâtre de la porte de Carinthie (l'Opéra de Vienne). Décidément il paraît que mademoiselle Grisi doit soutenir sur la pointe des pieds la réputation acquise à son nom par des roulades.

*** Le bruit court à l'Opéra que Duport, récemment revenu de Vienne, ainsi que nous l'avons annoncé, se propose de donner bientôt un grand ballet de sa composition. On sait qu'il n'avait pas eu moins de succès à Paris, il y a trente ans, comme chorégraphe que comme danseur, et ses anciens habitués citent encore plusieurs de ses productions qui obtinrent un succès de vogue : *Acis et Galathée*, *le Volage fixé*, etc.

*** Une fatalité pèse depuis un an sur le Théâtre-Italien : compositeurs et artistes, la mort y moissonne tous les talens sans pitié. A peine la douleur générale inspirée par la perte de madame Malibran venait-elle de former un triste anniversaire à la perte de Bellini, que nous recevons la nouvelle affligeante que Santini a succombé aux suites d'une affection de foie, que ni l'état de sa santé ni son caractère enjoué n'avaient fait soupçonner jusqu'alors.

*** Le 22 septembre dernier, un violent incendie a consumé la salle de spectacle de New-York (le Bowery-Theatre). C'est la seconde fois que ce magnifique monument est devenu la proie des flammes. On estime la perte du directeur, M. Hamblin, à soixante-dix mille dollars, 36,000 francs.

*** Madame Casimir est partie pour Nice, où elle compte séjourner pour raffermir sa santé chancelante. Elle y donnera quelques représentations.

*** On vient de mettre en répétition, au théâtre de la Bourse, deux opéras : l'un en trois actes, de M. Auber ; l'autre en un acte, de M. Eugène Prévost. Ce dernier doit être représenté dans la première quinzaine de novembre, et l'autre, dit-on, dans la seconde.

*** M. Alary, jeune compositeur milanais, qui a, depuis deux ans, adopté la France pour seconde patrie, et en qui les premiers artistes de l'époque voient l'espérance d'un brillant avenir, subissant la loi commune, qui n'ouvre aucun asile aux débutans dans la carrière, a pris le parti de faire exécuter ses morceaux à grand orchestre par le concert Julien, comme il confia sa musique vocale aux plus élégans salons de Paris. Un galop militaire, d'une facture originale et pleine de feu, vient d'ajouter à l'honneur qu'il s'était déjà fait au printemps dernier par une scène d'*Héloïse et Abeilard*, chantée avec le plus grand succès chez madame la duchesse de Cazes par madame Crescini. Cette même scène fut choisie à Londres, au mois d'août dernier, par madame Malibran, pour recevoir une des dernières inspirations de cette ame et de cette voix si pathétiques. L'effet qu'y produisit la grande cantatrice est au-dessus de toute expression. M. Alary, qu'elle avait distingué et admis dans son intimité, s'occupe, dit-on, d'écrire un morceau qui sera un hommage à la mémoire de ce talent incomparable et universellement regretté.

*** M. Vogel, jeune compositeur, qui se fit connaître à l'époque de la révolution de juillet par l'air national des Trois-Couleurs, si souvent répété sur nos théâtres secondaires, parcourt en ce moment avec sa femme, artiste comme lui, les départemens de l'ouest et du nord. Ils ont donné à Lille un concert qui avait réuni une nombreuse affluence, et où les applaudissemens ne leur ont pas plus manqué que la recette.

MUSIQUE NOUVELLE
PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

SOLFÉGES
PROGRESSIFS
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE
PIANO,
Précédés des
PRINCIPES DE MUSIQUE.
Ouvrage qui présente aux élèves les élémens de l'art musical dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué,
PAR
F. J. FÉTIS.
Deuxième édition revue et corrigée, et *facilitée* par l'auteur.
Prix : 30 francs.

DEUX RONDOS
POUR LE
PIANO,
SUR DES MOTIFS FAVORIS DES
HUGUENOTS,
COMPOSÉS PAR
FRANÇOIS HUNTEN.
Op. 82 *bis*. N° 1. Cavatine du Page. N° 2. Rondo des Bohémiens.
Prix de chaque rondo : 5 francs.

DEUX RONDOS
POUR LE
PIANO,
SUR LES MOTIFS FAVORIS DE
L'ÉCLAIR,
COMPOSÉS PAR
FRANÇOIS HUNTEN.
Op. 82. N° 1. Romance. N° 2. Barcarolle.
Prix de chaque rondo : 5 francs.

(1) Gerbert, *Scriptor*, tome I, page 9.

Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne.

10, BOULEVARD DES ITALIENS.

A 1fr. la livraison de 20 pages.

EN VENTE : CINQUANTE-QUATRE LIVRAISONS DE CHAQUE OUVRAGE.

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **BEETHOVEN.** (L'ouvrage est complet par 49 livraisons.)

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR INSTRUMENS A CORDES, PAR **MOZART.** (L'ouvrage est complet par 40 livraisons.)

COLLECTION de 83 quatuors, POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE, COMPOSÉS PAR **HAYDN.** (L'ouvrage complet aura 60 livraisons.)

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **BEETHOVEN.** Les ouvrages avec accompagnement seront imprimés en partition et les parties séparément. (L'ouvrage complet, 90 livraisons).

COLLECTION COMPLÈTE DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **WEBER.** (L'ouvrage complet, 36 liv.)

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **MOSCHELÈS.** (L'ouvrage complet, 90 liv.)

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **HUMMEL.** (L'ouvrage complet, 90 liv.)

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous devenions un peuple musical, et que dans cet art, comme dans tous les autres, nous surpassions les Italiens et les Allemands, nos rivaux. Pour y parvenir, il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des chefs-d'œuvres modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jouissance à leurs enfans. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs-d'œuvre à un prix assez modéré pour que tous ceux qui touchent du *piano* puissent se procurer la collection des ouvrages de BEETHOVEN, WEBER, HUMMEL et MOSCHELÈS, et les amateurs du violon, les œuvres de BEETHOVEN, MOZART et HAYDN. Désormais ce résultat est assuré : moyennant une minime dépense, on s'assurera rapidement la possession de l'un de ces grands maîtres, ou de tous sans distinction. A compter du 15 décembre 1834, il se publie chaque semaine, savoir : le 1er et le 15, une livraison des œuvres de BEETHOVEN et de MOSCHELÈS, pour le piano, et des quatuors de HAYDN ; le 8 et le 22, une livraison de WEBER et de HUMMEL, pour le piano, et des œuvres de BEETHOVEN et MOZART, pour instrumens à cordes. Cinquante-quatre livraisons de chaque auteur sont en vente. Le prix de chaque livraison de 20 pages, est de 1 *franc*.

« *Les collections des œuvres de Mozart et de Beethoven pour instrumens à cordes sont terminées. Le prix de la* » *collection des* OEuvres de MOZART *est fixé, relié en* 5 *volumes*, net *à* 50 *francs ; celle de* BEETHOVEN, *relié en* 5 » *volumes*, net *à* 60 *francs. Cette dernière collection est la seule complète : elle contient les six quatuors inédits* » *de l'auteur.* »

Nota. *On peut souscrire pour chaque auteur séparément, et on peut prendre à la fois autant de livraisons que l'on jugera convenable, en payant les cinq dernières d'avance.* (Affranchir.)

A cause de l'excessif bon marché de ces éditions, le débit est tellement considérable que les actionnaires de cet établissement ont déjà touché, depuis dix-huit mois de son existence, trois dividendes, chacun *de dix pour cent*, *savoir trente pour cent*, et le directeur annonce un quatrième dividende de *dix pour cent* pour le 5 janvier prochain. Les actions, créées à 1000 francs, se vendent 1500 francs, et augmentent journellement.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. No 45.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 NOVEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Salzbourg; par M. Joseph Mainzer. — Théâtre Italien : reprise du MATRIMONIO SECRETO. — Correspondance. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

SALZBOURG.

LA SŒUR DE MOZART. — LES MANUSCRITS.

(2e article. Suite et fin.)

« C'est un sol sacré, a dit un grand poète, que « celui qui porte l'empreinte des pas d'un homme de « bien!... » En effet l'influence qu'un seul homme peut avoir sur tout ce qui l'environne est incalculable. L'esprit qui nous porte vers le bien nous entraîne avec la même rapidité que celui qui nous conduit au mal. Une impulsion quelconque n'est jamais sans conséquence; elle se propage et laisse des traces profondes, des traces visibles encore, quand celui qui le premier a mis la main à l'œuvre a disparu depuis long-temps. Michel Haydn exerça ainsi une influence très-puissante sur la manière de toucher l'orgue, cet instrument tant vénéré, tant cultivé dans un temps, tant négligé aujourd'hui. Il n'y a pas de pays où les organistes portèrent plus loin la perfection de cet instrument colossal qu'en Allemagne. Deux écoles, toutes différentes dans leur exécution, luttèrent ensemble de perfection, de grandeur, d'élévation et de gloire : l'une était l'école protestante, l'école saxonne; l'autre, l'école catholique, l'école autrichienne. L'une comptait dans ses rangs *Bach*, *Haendel*, *Kittel*, *Hasseler*, *Vierling*, *Umbreit*, *Rinck*; l'autre, *Fuchs*, *Albrechtsberger*, *Haydn*, *Schneider*, *Vogler* et *Stadler*. Et parmi ces hautes illustrations, parmi ceux qui ont poussé l'art de toucher l'orgue et le talent de l'improvisation à un degré jusqu'alors inconnu, les organistes de Salzbourg brillaient d'un vif éclat, même à côté de ceux de Vienne : on doit citer entr'autres : *George Muffat*, vers 1664, organiste à la cour épiscopale de Salzbourg; *Andreas Hofer*, 1681, qui lui succéda dans cet emploi; *Samber*, l'élève d'Andreas Hofer, fut nommé organiste après lui et le surpassa en talent (1). Après une série d'élèves qui devinrent aussi célèbres que leurs maîtres, parut enfin Haydn, et les souvenirs qu'il a laissés sont loin d'être effacés. Nulle part, dans les pays catholiques, je n'ai entendu un jeu plus digne, un genre plus élevé que celui des organistes de Salzbourg, pour la plupart élèves de première ou seconde ligne de Haydn : aussi le nombre

(1) Il publia à Salzbourg son ouvrage : *Manuductio ad organum*, 1707.

des orgues (et des orgues des facteurs les plus célèbres) qu'on rencontre partout dans ce pays, prouve quelle espèce de culte on a voué à ce divin instrument. La cathédrale de Salzbourg seule en a cinq, dont un, celui sur lequel Haydn s'est tant de fois inspiré et s'est acquis une si grande réputation d'organiste, est très-puissant et d'une grandeur imposante.

Je vis ainsi avec le père Edmund les églises et les orgues, les tombeaux des grands compositeurs de Salzbourg, de l'abbé *Sauler*, mort en 1683, du célèbre chanoine *Mégerlé*, 1647 (1), de *Biber*, 1681 (2), maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg. Nous vîmes aussi, dans l'église St-Sébastien, le tombeau du fameux *docteur miraculeux, Théophraste Parascelse*, que l'on croyait dans son temps, comme Faust, en communication avec les esprits supérieurs. Il mourut en 1541; il fut, selon la tradition, précipité des rochers de Salzbourg, en expiation de ce crime.

Après avoir consacré quelque temps aux morts, il était juste de revenir aux vivans. Nous commençâmes par rendre visite à madame Mozart; sa sœur demanda et reçut la bénédiction de mon compagnon. Ces dames nous firent la plus cordiale réception, et nous reçûmes la plus franche hospitalité dans cette maison. Nous allâmer ensuite voir la sœur de Mozart, la baronne de Sonnenburg. Ce fut elle qui, enfant, étant déjà une virtuose consommée, vint à Paris avec son petit frère, et y excita une aussi grande admiration que lui : c'est la même qui, jeune fille aux longs cheveux blonds, aux yeux bleus, aux blanches épaules, plus tard charma les assemblées autant par sa beauté que par son talent.

Arrivés dans sa demeure, tout ce qui nous entourait nous parlait plus du passé que du présent. Les meubles, le piano à queue, tout laissait encore voir, malgré la vétusté, une certaine élégance. Le grand tableau représentant la famille de Mozart, tel qu'il se trouve dans la biographie publiée par sa veuve, était au-dessus de la porte d'entrée. Ce tableau, où l'on voit le père de Mozart dirigeant son petit concert domestique, égara notre imagination en nous montrant dans toute sa force, dans toute sa beauté, la femme que nous allions voir à l'âge de 77 ans. Des pieds qui se traînaient lentement sur le parquet nous tirèrent de notre rêverie, et la sœur de Mozart appuyée sur une domestique, parut. Sort cruel! sort implacable! les épaules ne portaient plus la tête, le menton semblait attaché à la poitrine, et, quoiqu'à côté d'elle, il était difficile de voir son visage; tout ce qu'on apercevait était son nez aquilin : le rayon de ses beaux yeux bleus était éteint, car elle était aveugle, et elle n'entendait qu'avec peine. Peu-à-peu cependant, ce corps desséché s'anima par le souvenir, et l'ame s'échauffa à mesure qu'elle voyait qu'une véritable vénération pour son frère Amédée nous avait conduits chez elle. Il y avait long-temps que cela ne lui était arrivé, et que le temps des hommages était passé pour elle. Inquiète de savoir s'il en était de même de la mémoire de son frère, car rarement un écho de ce qui se passait dans le monde lui arrivait, elle nous demanda si la nouvelle génération de pianistes jouait encore les sonates, les variations, les concertos de Mozart; si on exécutait encore ses cantates, ses offertorios; si ses quatuors, ses symphonies étaient encore goûtés, ainsi que ses opéras? Plus ses années de jeunesse lui revenaient à l'esprit, plus son ame se rajeunissait. Elle se rappelait encore la première composition de son jeune frère à sept ans. Nous la conduisîmes au piano, et elle nous joua une partie de la première sonate du petit Amédée.

Qu'il était frais encore le souvenir qui retraçait à cette femme les heureux jours qu'elle passa à côté de son frère! Elle se rappelait bien vivement le temps, où, avec la même ardeur qui le porta plus tard à faire de la musique sur tous les papiers qu'il ramassait, il se livrait tout entier au calcul. « Il ne faisait, » il ne rêvait que des chiffres, nous dit-elle; les murs » de nos chambres, de nos escaliers, des maisons » voisines, lui servaient de tableaux : il fallut des » menaces, des corrections même pour l'en dis- » traire. » Après les voyages qu'elle fit avec lui à Vienne, à Paris et à Londres, il partit seul avec son père pour l'Italie; plus tard, il retourna à Paris avec sa mère seulement. Dès qu'il fut ainsi lancé dans le monde, elle le perdit presque de vue, et elle ne con-

(1) Mégerlé publia : *Ara musica*, trois volumes d'offertorios, il écrivit des messes, des vêpres, des litanies, que l'on exécute encore avec beaucoup de prédilection à Salzbourg et partout où ils sont connus.

(2) Biber publia des sonates et, en outre, *Fidicinium sacrum et profanum*, consistant en douze sonates à quatre et cinq parties et plus : *Harmonica artificiosa ariosa*; pour deux instrumens. (Nuremberg.)

naissait même qu'une très-petite partie de ses compositions. Ainsi elle n'avait point vu les *Nozze di Figaro*; elle n'avait assisté qu'à une seule représentation de *Don Juan*, et encore fut-il mal exécuté. La première sonate qu'il fit était la seule composition dont elle se souvenait. Nous aidions sa mémoire en jouant, en chantant des morceaux de ses opéras. Le père Edmund lui chanta ce bel air : *Wenn die lieb aus deinen blauen, hellen offnen augen schaut.* Cela la rendait toute heureuse; elle pleurait, elle se livrait à des transports dont on n'eût pu croire susceptible cette femme qui semblait un squelette. » Peut-être, s'écria-t-elle dans sa joie, trouverez-» vous quelque morceau inconnu dans les papiers » que je possède encore de lui! » Aussitôt elle fit apporter de vieux cartons, et nous pria d'y chercher. Tout d'abord, nous trouvâmes l'esquisse de la première de ses sonates à quatre mains. On voit par cette esquisse que Mozart, en composant pour quatre mains, n'écrivait pas les différentes parties en partitions, mais sur deux pages différentes, ce qui rend la composition bien plus difficile. Un autre intérêt s'éveillait en moi en feuilletant cette sonate, ce fut de voir que Mozart aussi rayait, corrigeait et cédait à une idée nouvelle après en avoir déjà tracé une première. C'était une consolation et en même temps un encouragement de rencontrer plusieurs petites compositions faites, refaites, barrées et rayées. Dans les premières esquisses même du plus grand génie, on peut voir partout le rude travail de l'homme cherchant à traduire sa pensée; car ce n'est que dans les instans où l'esprit abandonne le corps matériel pour s'élancer dans ces régions qui ne sont ouvertes qu'à lui seul, ce n'est qu'alors que les œuvres qu'ils produisent nous semblent provenir d'une nature plus élevée: en les admirant, nous croyons voir des soleils dont l'œil terrestre ne peut soutenir l'éclat. Mais en pénétrant dans l'atelier de l'artiste, en contemplant les premiers traits des esquisses de ses plus grands œuvres, on voit comment il se torture, comment il lutte avec une matière rebelle, avant que le dieu ne sorte de ses mains tel que son imagination l'a créé. Nous savons, sous ce rapport, que Beethoven faisait la désolation de ses voisins, frappant la mesure des mains et des pieds, avant que les idoles qu'il créait dans des momens si laborieux pussent être placées sur leurs autels. Que si c'est une triste expérience pour l'humanité, elle est au moins rassurante pour l'artiste, pour le jeune artiste surtout qui dans le feu de l'art a déjà essayé ses forces, qui connaît déjà ces momens pénibles où l'imagination refuse de se plier aux formes terrestres. Qu'il est consolant de voir que ces hommes, qui, semblables aux astres, resplendissent d'un éclat éternel, et pour lesquels notre admiration nous remplit du désir de nous élever jusqu'à eux, qu'il est consolant de voir que ces grands artistes cherchèrent un jour, comme lui, le chemin escarpé qui conduit à l'immortalité. Il faut avoir été épuré par le feu avant de pouvoir élever la tête jusqu'aux astres. C'est là l'épreuve du mont OEta, l'épreuve que dut subir ce héros de l'antiquité, le type de la force terrestre, avant que, purifié par les flammes, un dieu pût naître des cendres de l'homme.

Lorsque j'eus rendu les devoirs à la sœur, en quelque sorte à l'ombre de cet homme qui, plus que tout autre, m'avait transporté par ses ouvrages, qui, plus que tout autre, me servit de guide et de modèle dans ma carrière musicale, le but de mon séjour à Salzbourg était rempli; je dus alors m'occuper d'étudier ce peuple de montagnards, de l'étudier dans son chant. Et quel peuple est plus riche en chants que le Tyrolien? où, sur la terre, trouvera-t-on un caractère plus original dans le chant que dans les montagnes du Tyrol? N'avons-nous pas vu de ces compositions populaires descendre des montagnes et parcourir les salons de toutes les capitales de l'Europe? Il faut donc qu'un peuple qui en a fourni autant que l'a fait le Tyrol, soit un peuple d'une singulière originalité, et digne d'être vu de près et observé attentivement. Mais, pour cela, il me fallait quitter Salzbourg; il me fallait quitter le père Edmund. C'était donc par une belle journée que je gravis le chemin tortueux qui conduit au sommet du rocher où le couvent est situé. Je cherchais le père Edmund partout, dans sa cellule, au réfectoire; je descendis au jardin qui forme une large terrasse devant le couvent, et d'où l'on a un coup d'œil incomparable sur la riche vallée et sur le magnifique Salzbourg; je le trouvai enfin assis dans un coin du jardin. « Que faites-vous là, lui dis-je, » vous rêvez? — Je regarde là-bas la ville. Hélas! » ce libre regard est la seule chose qui me reste! » Que mon cœur est ému et mon sang agité, quand » je considère comment chacun chemine à son gré, » les uns sur la montagne, les autres sur les bords de

» la rivière! Le mendiant traverse le pont sans ob-
» stacle et se promène dans les rues comme il lui
» plaît, tandis que je suis tenu captif et attaché de
» force sur quelques pouces de terre!.. Et quand je
» vois les jeunes gens se tenir bras dessus, bras des-
» sous; quand je vois celles qui jettent tant de
» charmes sur notre vie, sans lesquelles il n'y a pas
» de bonheur possible, parce que la nature en a trop
» rapproché notre cœur; quand je les vois, oh!
» alors, il faut que je cesse de penser pour ne pas
» me sentir entraîné vers ce précipice, afin d'anéan-
» tir cette intarissable source de souffrances! »

L'accent de sa voix était animé, et quelques moines à la longue barbe blanche s'étaient approchés, en disant leur bréviaire, de l'endroit où nous étions assis. Je compris l'amertume de ses plaintes, je compris cette rougeur d'indignation qui couvrit subitement ce pâle visage; je lus dans ses yeux humides ce qui se passait dans son cœur. Pour le distraire une dernière fois, je lui obtins du gardien la permission de m'accompagner au jardin impérial de Heilbrun. Là, nous vîmes le théâtre de pierre (*das steinerne theatre*), qui est entièrement construit dans un rocher. L'entrée, les loges, la scène, l'orchestre, tout est taillé dans le roc. C'est dans l'intérieur de cette œuvre colossale que les archevêques de Salzbourg, comme princes régnans, firent représenter des drames, des opéras, des pastorales, des exercices équestres. Remarquables, avant tout, sont à Heilbrun les jeux hydrauliques. Dans une niche se trouvent mille figures mises en mouvement par l'eau. De petits musiciens jouent du violon, de la flûte, de la clarinette; d'autres personnages dansent; des artisans travaillent dans leur atelier; les laboureurs dans les champs; les mineurs sous la terre; des oiseaux chantent en se balançant sur les arbres; un anachorète sort de son hermitage, et prêche la conversion au peuple qui se précipite pour entendre la parole du salut. Tout stupéfait à la vue de ce petit monde et absorbé dans la contemplation, mon étonnement redoubla quand, tout à coup, de la chapelle qui se trouve au milieu de ce tableau, le son majestueux de l'orgue se fit entendre dans des accords graves, et nous transporta en idée par la force et le caractère, la dévotion de ses accens, devant l'autel d'une cathédrale.

Le soir arriva; c'était le soir même de mon départ. La cloche du couvent appelait à la prière quand nous étions au pied de la montagne.

« Adieu donc, dis-je au père Edmund, adieu, mon pauvre ami!.. »

A ces mots, les larmes inondèrent son visage; il me répondit :

« Que Dieu vous conduise et vous donne la paix que je cherche en vain pour moi-même! Je ne peux pas vous quitter ainsi, je vous reverrai encore, je vous reverrai ce soir, dussé-je escalader les rochers, je veux vous voir; j'ai à vous parler encore avant de vous dire adieu pour la vie! »

Il se retourna brusquement, et se dirigea vers le couvent.

Je pris congé de madame Mozart. Elle me donna des lettres pour les amis de Mozart à Vienne, pour Seyfried et le vénérable Stadler, qui tous deux se montrèrent pour moi des amis dévoués, me traitèrent comme un fils en m'initiant plus que je ne l'avais été jusque-là dans les mystères d'un art auquel l'un et l'autre avaient adonné leur vie entière avec tant de bonheur et tant d'éclat.

Je dis adieu à la maison paternelle de Mozart; pour la dernière fois, je regardai ces murs, je crus même trouver encore quelques chiffres de sa main sur les murs qui l'avoisinent. Enfin la nuit était venue, la voiture était prête, et j'allais y monter : une main m'arrête, une main tremblante; je me retourne : c'était le père Edmund. Il portait des pantalons, un habit, et il avait caché sa barbe dans sa cravatte. Il imposa silence à mes questions. Je devinai.

« Pauvre ami! lui dis-je pour toute réponse. »

« Voilà, reprit-il en me donnant un rouleau de papiers, voilà un souvenir du prélat de Saint-Pierre, et un autre de la sœur de Mozart : tous les deux vous rappelleront le père Edmund, votre ami inconsolable! »

Il se détourna : la voiture partit. Les papiers qu'il m'avait remis brûlaient dans ma main. Arrivé dans les montagnes, je les déroulai, et je trouvai, de la part du prélat de Saint-Pierre, le manuscrit original d'une messe de Haydn, qui, dans toute l'Autriche, est devenue populaire, et de la part de la sœur de Mozart la première sonate à quatre mains dont j'ai parlé plus haut et dont la *Gazette musicale* a donné, il y a quelques semaines, l'andante en *fac simile*.

Ce qu'est devenu depuis le prélat de Saint-Pierre, je ne saurais le dire.

Les journaux anglais ont annoncé, il y a trois ans, la mort de madame de Sonnenburg.

Tout ce que j'ai pu apprendre du père Edmund, c'est qu'il a été envoyé du couvent de Salzbourg à un autre couvent de capucins en Slavonie, pour être, disait-on, sorti le soir sans permission ! !

JOSEPH MAINZER.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise du Matrimonio Secreto.

Cette reprise, d'un grand intérêt pour les artistes, n'a pas semblé produire sur le public une impression bien vive : on a écouté attentivement, religieusement, la célèbre partition de Cimmarosa, sans beaucoup de plaisir, sans ennui cependant; chacun paraissait préoccupé de ce sentiment mélancolique, avec lequel on contemple les lueurs crépusculaires qui viennent un instant ranimer l'horizon après le coucher du soleil. En outre, cette instrumentation si douce, si modérée, si calme et quelquefois si enfantine, était un sujet continuel d'étonnement pour un auditoire familier avec la grosse caisse comme les marins le sont avec leurs canons, les forgerons avec leurs marteaux, les sonneurs avec leurs cloches. On était tout étourdi d'un pareil silence; la transition était trop brusque; et je crois que le moyen de faire sentir au public l'abominable grossièreté de l'instrumentation de certains ouvrages, ne serait pas de lui montrer souvent la faiblesse et la pâleur par trop évidente de l'orchestre de certains autres; il serait à craindre qu'il en vînt à préférer formellement à tout autre système, celui des hurlemens féroces du cuivre et des furibonds coups de tampon auxquels il est fait aujourd'hui. Je n'en veux pour preuve que l'accueil glacial essuyé par l'ouverture: elle est bien composée cependant, les mélodies en sont encore vives et brillantes; tout y est parfaitement clair, les périodes les plus franches s'enchaînent naturellement, souvent même avec beaucoup de bonheur, et pourtant l'effet de tout cela sur le public du Théâtre-Italien, a été *absolument nul*; *pas une main* ne s'est levée pour applaudir. On eût dit à l'aspect de cette indifférence mortelle, qu'un lambeau vermoulu d'une symphonie de Gyrowetz, venait d'être raclé par le quatuor huileux et endormi du Théâtre-Français. Loin de là cependant, l'orchestre de Favart, bien dirigé par M. Barbereau, s'est comporté à l'égard de Cimarosa, comme s'il se fût agi de Beethoven ou de Mozart; ensemble, légèreté, vigueur, finesse, délicatesse, rien ne lui a manqué..... que les applaudissemens. En faut-il conclure que tant de qualités si rares sont aujourd'hui impuissantes à émouvoir le public?.... Je le crains. En ce cas, pour agir encore sur des organisations ainsi blasées, sans sortir tout-à-fait des conditions de l'art, les compositeurs doivent tendre seulement à faire adopter à leurs auditeurs un régime pareil à celui du flibustier de M. Eugène Sue : ce brave homme, las d'écumer la mer et de ravager les quatre parties du monde, étant devenu marguillier de son village, ne *buvait plus que de l'eau-de-vie coupée avec du vin.*

Mais cette question n'est pas précisément celle dont il s'agit ici : l'orchestre, au temps de Cimarosa, n'était dans les opéras qu'un accessoire de fort peu d'importance ; il était là pour accompagner les voix, et rien de plus. L'art de l'instrumentation dramatique deviné par Gluck, développé par Mozart, n'existait pas encore pour les musiciens de l'école italienne; il se bornait pour eux à certaines formules adoptées par tous les compositeurs et invariablement reproduites par tous de la même manière. De là une ressemblance frappante entre les orchestres de cette époque; de là aussi une monotonie où réside la véritable cause du peu de durée de certains succès, quel qu'ait été leur éclat dans l'origine. L'expression comique, le charme mélodique, la bonne disposition des voix, une simplicité élégante, une grande clarté, telles sont les qualités principales de Cimarosa; mais ces qualités perdent singulièrement de leur prix pour les auditeurs familiers avec toutes celles qui lui manquent; précieuses conquêtes de l'art moderne, dont quelques artistes sans doute abusent journellement, mais auxquelles toutefois nous ne pouvons ni ne devons renoncer. On a beau se dire c'est le style du temps, on n'en demeure pas moins froid; on ne s'enthousiasme guère par réflexion. D'ailleurs le temps n'est pas seul coupable; on peut accorder volontiers que l'éducation des exécutans n'ait pas été assez avancée à la fin du dernier siècle pour permettre les combinaisons puissantes dont nous avons vu le prodigieux effet quelques années plus tard; mais rien ne s'opposait, au temps de Cimarosa, à ce que les compositeurs pussent tirer parti des *accords* et des *modulations* : plusieurs compositions de beaucoup antérieures à cette époque et remarquables sous ce double rapport, en fournissent la preuve. On est donc tout à fait fondé à reprocher à l'auteur du Matrimonio Secreto, son impuissance, ou si l'on veut, sa réserve systématique à cet égard. Il ne se permet guère d'autres modulations que celles des deux tons relatifs les plus voisins; s'il est en *ré*, et qu'il ne s'y maintienne pas obstinément d'une manière fatigante, il ira en *la* majeur, ou en *si* mineur, et tout au plus en *si* bémol majeur; encore ce dernier déplacement de la tonalité lui semble-t-il presque une hardiesse répréhensible. Pour les accords, trois lui suffisent, et avec une basse de trois notes, tonique, dominante et sous-dominante, on pourrait accompagner tout le mariage secret.

Je sais que plusieurs personnes font un mérite à Cimarosa ainsi qu'aux maîtres de son école d'avoir employé aussi peu de moyens; elles ajoutent même que la difficulté d'émouvoir devenant plus grande, il y a eu d'autant plus de mérite à eux de l'avoir vaincue. Je ne saurais partager cette opinion qui me paraît paradoxale de tout point. D'abord la difficulté vaincue n'est pas, je crois, le véritable but de l'art, et un compositeur qui, pour faire preuve d'habileté s'attacherait à n'employer dans ses œuvres que la moitié des notes de la gamme, pourrait à bon droit être taxé de folie; ensuite un tel mérite fût-il bien réel, je dirais encore que, parmi les difficultés que présente la composition musicale, l'emploi savant et ingénieux de toutes les ressources connues est encore une des plus grandes, et que c'est à triompher de celle-là que les artistes intelligens doivent s'attacher. De l'abstinence à l'usage, et de l'usage à l'abus la distance est la même; ce sont deux extrêmes à éviter également.

Mais sans entrer dans la critique détaillée d'un ouvrage aussi connu que le Matrimonio, parlons de l'exécution vocale des six rôles qui la composent. Les trois hommes y sont admirables; Rubini dans la Coda de son fameux air : « Prià che spunti », dont il brode avec un goût exquis les points d'orgue (destinés par l'auteur à être brodés), enlève les applaudissemens de toute la salle; Tamburini dans tous les morceaux se montre l'habile et brillant chanteur que nous connaissions, et Lablache avec sa voix monstre et ses incroyables bouffonneries, réalise peut-être l'idéal du Geronimo de Cimarosa. Le trio féminin n'est pas à la même hauteur. Mme Taccani est douée cependant d'une voix pure bien qu'un peu faible; sa méthode est excellente; et n'était une timidité extrême qui semble quelquefois paralyser ses efforts, on n'aurait à donner que des éloges à l'ensemble de son exécution.

H. Berlioz.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur en chef de la Gazette musicale.

Dijon, 29 octobre 1836.

Monsieur,

Un voyage à l'étranger m'a empêché de prendre connaissance, au moment de sa publication, de la lettre que M. Fétis vous a écrite de Bruxelles au sujet du fragment de mon ouvrage inséré dans la *Gazette Musicale*.

Bien que cette lettre de M. Fétis soit fort longue, et qu'il n'y ait pas toujours conservé le ton d'une controverse modérée, je ne lui répondrai que deux mots.

D'abord, je ne croyais pas qu'il fût nécessaire d'une permission de M. Fétis pour écrire sur la théorie de la musique. Il faut absolument que M. Fétis renonce à l'idée qu'il s'est faite, savoir : Qu'il a seul le droit de formuler et d'exposer les principes de cet art. « Un M. Busset que je ne connais pas, dit-il, etc., etc..... » Je vous le demande, monsieur le rédacteur, qu'importe aux musiciens et au public, que j'aie l'honneur d'être *connu* de M. Fétis ou non? Que M. Fétis y prenne garde : il n'est pas appararemment plus infaillible que les autres hommes. Je l'engage donc à se méfier un peu plus et des gens qu'il connaît et et de ceux qu'il ne connaît pas.

En second lieu, comme M. Fétis a beaucoup moins attaqué mon ouvrage qu'il ne s'est élevé contre l'opportunité de sa publication, je me dispenserai de la justifier moi-même, puisque, par une contradiction assez singulière, mon adversaire s'est chargé de ce soin.

En effet, après avoir dit « que la science était com- » plète et parfaite, et qu'il n'y avait rien à y ajouter, » M. Fétis nous apprend » qu'il formule par anticipation » les règles de l'art, tel qu'il sera dans un temps donné, » c'est-à-dire, « à son dernier période d'avancement. »

Or, monsieur le redacteur, ma prétention est toute simple. Je ne gêne en rien M. Fétis dans sa *formule* de l'art *futur*; qu'il veuille bien m'accorder la même liberté; c'est là tout ce que je réclame de l'omnipotence de M. le directeur du conservatoire de Bruxelles.

Ainsi, monsieur, je reste volontairement sous le poids des autres accusations de M. Fétis; et quant au fond de la discussion, j'en appelle à la publication prochaine de la seconde partie de mon travail. Ce sera là désormais toute ma réponse, et, de cette manière, je crois donner une marque de modération et peut-être de force, dont mon adversaire a offert rarement l'exemple.

Agréez, monsieur, l'assurance de la parfaite considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

votre très-humble et très-obéissant serviteur,

Busset.

REVUE CRITIQUE.

Grand septuor pour le piano-forte, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse, composé pour la société philharmonique de Londres, par J. Moschelès.

Dans ce siècle de barcarolles et des quadrilles, qui de nous ne s'est pris parfois à regretter le bon vieux temps où nos pères savouraient avec délices les œuvres des Boccherini, des Haydn, des Mozart.

Cette nourriture substantielle est trop forte pour l'estomac débile de la génération actuelle. Qu'est-ce que la musique? Un prétexte à sensations agréables, rien de plus. Dès qu'il faut suivre le développement d'une pensée, le plaisir se change en peine; aussi, voyez comme avec de pareilles doctrines, les anciens maîtres sont tombés dans

le plus complet oubli : où trouver aujourd'hui un temple consacré à leur culte? C'est à peine si les matinées du Conservatoire, de M. Baillot et des frères Tilmant, viennent à de rares intervalles, révéler leurs splendides beautés à un public artiste; c'est à peine si la voix de Chérubini, de Beethoven et d'Onslow, trouve à se faire jour dans la capitale du monde civilisé. Il faut le dire à notre honte, c'est chez nos voisins d'outremer, qu'il faut chercher aujourd'hui ces précieuses traditions égarées parmi nous.

Depuis le grand Haendel jusqu'à nos jours, la société philharmonique de Londres, semble avoir hérité par privilége de ce goût inné, de cette religion respectueuse, que d'autres font éclater par boutades et isolément pour retomber bientôt dans les écarts de l'école moderne. C'est donc un grand honneur, et pour Moschelès et pour la société philharmonique de Londres, que celui-ci lui ait dédié son œuvre, et que celle-là ait jugé la composition digne d'être accueillie dans son sein. Je ne sache pas de plus vivante personnification de Haydn, que Moschelès. La manière de ce dernier est parfaitement identique à celle de son illustre modèle; correction, vigueur, grace et noblesse, voilà les qualités qu'il prodigue dans chacune de ses œuvres : aucun depuis Haydn n'a su mieux que lui s'emparer d'une idée, la travailler, la présenter sous toutes ses faces, la quintessencier en un mot (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi); aucun n'a mieux connu les ressources de l'harmonie, le caractère des instrumens et l'effet qu'ils produisent dans leurs diverses combinaisons. Ce septuor de Moschelès est digne en tous points de ses compositions précédentes.

L'allegro, d'un style nerveux et brillant, est coupé par un thème d'un mouvement modéré et d'un caractère plein de gravité et d'onction, exécuté d'abord par le violon, l'alto, le violoncelle et la basse; puis ensuite reparaît le premier motif qui termine merveilleusement. Quelle originalité bouffe! quel comique de bon aloi dans le scherzo! Quelle admirable entente de la distribution des parties dans ce pêle-mêle de phrases mélodiques qui se poursuivent et se répondent!

L'adagio con moto en *si b.* ($\frac{12}{8}$), est un cantabile largement écrit et d'une couleur solennelle. Et le final en *ré majenr*, où trouverez-vous, dites-moi, plus de brio, plus d'entrain, plus d'énergie?

Ah! de grace, messieurs les amateurs de belle musique, tâchez de recruter dans vos amis sept artistes dont l'exécution réponde à une pareille œuvre; et là, dans le secret de la chambre, loin des bruits de la ville, étudiez, admirez et analysez, si cela vous est possible, cette verve savante qui ne ferait que grandir par la comparaison, à quelque modèle qu'on eût la fantaisie de l'accoler.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** On annonce que le traité de M. Duponchel avec l'autorité pour la direction de l'Opéra, est prolongé de cinq ans. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette mesure qui garantit au premier établissement artistique de notre époque l'impulsion éclairée d'un véritable artiste, qui ne cherche la spéculation que dans des améliorations continuelles.

*** La rentrée des deux sœurs Elssler se trouve retardée par une maladie grave de Mlle Fanny. Dans son voyage pour revenir de Bordeaux à Paris, sa voiture s'est brisée, et pour gagner les habitations les plus prochaines, elle a été obligée de faire une lieue à pied par un froid âpre dont elle fut saisie, c'est à cette cause qu'on attribue les souffrances auxquelles est actuellement en proie cette aimable et brillante artiste.

*** Lafont est de retour de sa tournée départementale qu'il a terminée à Strasbourg, où ses représentations était extrêmement suivies, et ont été dignement couronnées par la Vestale et Robert le Diable, dont ses beaux rôles ont été pour lui autant de triomphes. L'opéra est maintenant au grand complet, et dans toute la splendeur d'une brillante émulation qui va s'établir plus que jamais entre les rivaux du chant et de la danse.

*** M. Guerra, danseur et mime napolitain, a débuté mercredi dernier à l'Opéra, dans le rôle de James de la Sylphide. Il nous donne une idée de cette expression passionnée que dans la pantomime les artistes italiens poussent quelquefois jusqu'à l'excès, et qu'on pourrait appeler *l'emphase* du jeu muet. Il a été du reste fort bien accueilli, et nul doute qu'il ne parvienne bientôt à concilier avec le goût français la *furia* italienne. Le même soir, Lafont faisait sa rentrée dans le Comte Ory, Mlle Jawureck, rétablie de l'opération qu'avaient subie ses amygdales, reparaissait dans le rôle du Page, et Mlle Nau a remplacé à l'improviste Mme Dorus-Gras dans celui de la Comtesse.

*** L'Opéra va bientôt nous montrer un jeune talent qui se produira sous le patronage d'un nom cher à la danse. Mlle Hermine Elssler, cousine des deux sœurs qui sont aujourd'hui en possession de l'enthousiasme public, se prépare à un prochain début, en travaillant à l'école de Vestris. L'exemple qu'elle a dans sa famille, sera pour elle la meilleure des leçons.

*** Duprez dont l'engagement à l'Opéra ne commencera à courir qu'en avril 1837, va d'ici là retourner en Italie. Il nous laisse pour gage de son retour, sa femme qu'une grossesse empêche de le suivre. Il doit partir dans la première quinzaine de novembre, et c'est à Parme qu'il est attendu.

*** C'est immédiatement après la pièce de MM. de Planard, Saint-Georges et Onslow, qu'on doit s'occuper de celle de MM. Scribe, Paul Duport et Halevy, qui n'a pu être montée en même temps, parce qu'elle emploie à peu près la même distribution que l'autre, notamment Chollet et Mlle Jenny Culon. Aux répétitions de cette pièce qu'on dit fort gaie et des plus musicales, succéderont pour M. Halevy les longs travaux nécessités par la mise à l'étude de son grand opéra en cinq actes à l'Académie royale, où Duprez remplira le principal rôle, et fera sa première création devant le public parisien.

*** Iuchindi est rentré la semaine dernière à l'Opéra-Comique dans le Chalet. Il va prêter l'appui de sa belle voix et de son excellente méthode au nouvel ouvrage de M. Auber, *l'Ambassadrice*, dont on s'occupe avec activité.

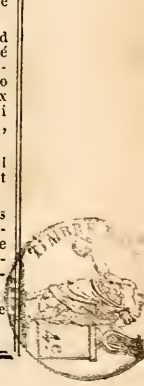
*** C'est au commencement de la semaine prochaine qu'aura lieu à l'Opéra-Comique la représentation des *Pontons de Cadix*. On dit beaucoup de bien de la musique de ce petit ouvrage, où M. Eugène Prévost, dans un cadre plus étroit que celui de *Cosimo*, n'a pas déployé, assure-t-on, moins d'esprit et d'élégance. Il aura pour appui le talent de sa sœur, et la première apparition de Mlle Rossi dans un rôle nouveau.

*** Le 4 décembre prochain, M. Berlioz donnera un grand concert dont le programme doit piquer vivement la curiosité des dilettanti. Mlle Bertin a autorisé M. Berlioz à faire entendre dans cette solennité musicale, le grand air de Quasimodo dont la belle couleur et le grand effet ont été déjà appréciés aux répétitions d'*Esmeralda*. On peut s'inscrire dès aujourd'hui pour les loges, chez M. Maurice Schlesinger rue de Richelieu, n° 97.

*** Mme Pouilley obtient en ce moment à Rouen un accueil favorable dans les principaux rôles du répertoire de l'opéra et du théâtre italien.

*** On fait courir le bruit que si l'autorité accorde aux jeunes compositeurs ce second théâtre d'opéra-comique dont la nécessité est tous les jours mieux démontrée, le théâtre de la Bourse demandera la liberté de ne plus donner que quatre représentation par semaine. Nous attendrons que cette nouvelle se confirme pour en dire notre avis.

*** On dit que pour terminer l'affaire de la réouverture de



l'Odéon, à laquelle l'art musical se trouve intéressé, quoique pour une bien faible part accordée au genre de l'opéra-comique, l'autorité attend le retour de M. le duc de Cases, grand référendaire de la chambre des Pairs, qui a montré déjà beaucoup de zèle pour cet établissement.

*** La fille de Bordogni, ténor qui porta si long-temps sur la scène de notre théâtre italien les qualités d'un excellent professeur de vocalisation, Mme Villent est en ce moment la reine du chant, sur le théâtre de St-Charles à Naples; nous espérons qu'elle a hérité du goût et de la méthode de son père, sans hériter de sa froideur et de sa nullité dramatique. S'il en est ainsi, puisse-t-elle bientôt venir figurer sur notre théâtre Favart.

*** Un jeune ténor allemand, M. Charles Huner parcourt en ce moment les principales villes de la France, pour y donner des soirées musicales, où il révèle un talent qui fait concevoir de grandes espérances. A Boulogne, il a obtenu récemment un succès d'enthousiasme.

*** Par une singularité qui a du exciter vivement la curiosité des Marseillais, Mme Dorval a joué devant eux le rôle de Fenella dans l'opéra de *la Muette de Portici*. A cette occasion, elle a adressé aux journaux de Marseille une lettre, où elle s'autorise de plusieurs exemples d'actrices qui ont joué des rôles muets, Mme Talma dans l'*Abbé de l'épée*, Mme Saint-Aubin dans *les Deux Mots*, Mme Volnys; (alors Léontine Fay) dans *Yelva*, à cette liste Mme Dorval ajoute le nom de miss Smithson, dans l'*Auberge d'Audray*; c'est une erreur: miss Smithson ne jouait point un rôle muet, mais celui d'une Anglaise, qui ne sachant point d'autre langue que la sienne, ne peut se faire comprendre des autres personnages, et prononcer un mot qui mettrait fin à une situation pleine de danger; mais Mme Dorval aurait pu citer miss Smithson dans le rôle même de la muette, qu'elle ajoué une fois à l'Opéra avec le plus grand succès. Quoiqu'il en soit, Mme Dorval n'avait pas besoin d'exemples. Elle est de celles qui en donnent au lieu d'en recevoir, et notre seul regret, c'est de n'avoir pas l'espérance d'être aussi favorisés que la province, et de la voir dans ce rôle où la vivacité expressive de son jeu de physionomie doit jeter tant de vie et d'intérêt. Mais que sait-on? peut-être quelque représentation à bénéfice amènera-t-elle pour nos plaisirs et l'honneur de l'actrice le renouvellement de cette curieuse épreuve.

*** Le 23 octobre dernier, Robert-le-Diable a été repris sur le théâtre de Nismes, et cette représentation avait attiré un concours extraordinaire; quinze jours auparavant, la reprise du même ouvrage au théâtre de Liége, avait produit une sensation non moins vive. Pour ce chef-d'œuvre musical, le nord et le midi ne cesseront jamais d'être d'accord.

*** Aujourd'hui, M. Jullien fera exécuter, dans les salles du concert, rue St-Honoré, n° 339, six morceaux de l'opéra de la *Juive*, de M. Halevy. Ces six morceaux, entremêlés de quadrilles et de walses de son nouveau répertoire, formeront un concert d'un genre tout nouveau et piqueront vivement la curiosité de son public.

*** M. de Garaudé, professeur de chant au conservatoire, vient de recommencer son *cours de chant français et italien* (huitième année). Prix : 30 fr. par mois. *Galerie Colbert*, n° 16.

MUSIQUE NOUVELLE

En vente aujourd'hui, chez Maurice SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER,

PARTITION DE PIANO ET CHANT, cartonné, net : 40 francs.
PARTITION DE PIANO SOLO AVEC ACCOMPAGNEMENT DE FLUTE OU VIOLON, *AD LIBITUM*, cartonné, net : 25 francs.

SOLFÉGES

PROGRESSIFS

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE

PIANO,

Précédés des

PRINCIPES DE MUSIQUE.

Ouvrage qui présente aux élèves les élémens de l'art musical dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué,

PAR

F. J. FÉTIS.

Deuxième édition revue et corrigée, et *facilitée* par l'auteur.
Prix : 30 francs.

DEUX RONDOS

POUR LE

PIANO,

SUR DES MOTIFS FAVORIS DES

HUGUENOTS,

COMPOSÉS PAR

FRANÇOIS HUNTEN.

Op. 82 *bis*. N° 1. Cavatine du Page. N° 2. Rondo des Bohémiens.
Prix de chaque rondo : 5 francs.

DEUX RONDOS

POUR LE

PIANO,

SUR LES MOTIFS FAVORIS DE

L'ÉCLAIR,

COMPOSÉS PAR

FRANÇOIS HUNTEN.

Op. 82. N° 1. Romance. N° 2. Barcarolle.

Prix de chaque rondo : 5 francs.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. N° 46.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres, la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — La Esméralda; par M. Victor Hugo. — Corelli; par M. Stéphen de la Madelaine. — Académie royale de musique : Reprise des Huguenots. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

LA ESMÉRALDA,

PAR

VICTOR HUGO.

Il paraît certain que la représentation si attendue de *la Esméralda* aura lieu demain lundi à l'Académie royale de musique. Une extrême curiosité s'attache à cette solennité, qui satisfera, nous n'en doutons pas, les justes espérances du public. L'intérêt prodigieux du sujet, emprunté au plus populaire et en même temps au plus beau livre de l'époque; la musique, qu'on sait être d'une femme de talent, qui se serait élevée dans cette œuvre à une grande hauteur, si l'on en croit des connaisseurs bien informés; les premiers talens appelés à exécuter les principaux rôles; le spectacle, toujours si magnifique à notre grand théâtre lyrique, tout concourt à fixer les regards universels sur cette belle soirée. Un autre élément de succès bien imposant, c'est le nom de l'illustre écrivain de *Notre-Dame de Paris* qui a consenti, comme on sait, à extraire lui-même cet opéra de son épopée. Ici, ce qui n'est pas ordinaire à l'Opéra, le poème est chose importante. Pourtant il faut dire que M. Victor Hugo n'a prétendu faire qu'un simple canevas d'opéra, plié, selon le procédé italien, à toutes les exigences, souvent peu littéraires, de la musique. Nous croyons même savoir que notre grand poète, en raison sans doute des sacrifices que sa poésie a dû faire à la musique, ne veut que son poème soit publié que sous l'humble titre de *libretto*. Ce n'est donc qu'un libretto que nous lirons demain, mais un libretto de Victor Hugo. Les personnes qui ont assisté aux répétitions affirment que, quelques efforts qu'il ait faits pour s'abdiquer, l'auteur des *Orientales* et des *Chants du crépuscule* n'y est pas parvenu, et que dans ce libretto comme dans tous ses autres ouvrages, on trouve empreint l'ongle du lion.

Le libretto de *la Esméralda* sera mis en vente au moment de la représentation. Nous avons été assez heureux pour en copier quelques vers sur une épreuve. Nous en donnons l'avant-goût au public, en nous abstenant de tout éloge : citer des vers de Victor Hugo, c'est les louer.

La toile se lève. On est dans la Cour des Miracles.

Les truands fourmillent. La Esméralda paraît ; elle danse, elle chante :

Je suis l'orpheline,
Fille des douleurs,
Qui sur vous s'incline
En jetant des fleurs !
Mon joyeux délire
Bien souvent soupire ;
Je montre un sourire,
Je cache des pleurs !

CHOEUR DES TRUANDS.

Danse, jeune fille !
Tu nous rends plus doux.
Prends-nous pour famille,
Et joue avec nous ;
Comme l'hirondelle
A la mer se mêle,
Agaçant de l'aile
Le flot en courroux !

LA ESMÉRALDA.

Je danse, humble fille,
Au bord du ruisseau ;
Ma chanson babille
Comme un jeune oiseau.
Je suis la colombe
Qu'on blesse et qui tombe.
La nuit de la tombe
Couvre mon berceau !

CHOEUR.

C'est la jeune fille !
L'enfant du malheur !
Quand son regard brille,
Adieu la douleur !
Son chant nous rassemble.
De loin, elle semble
L'abeille qui tremble
Au bout d'une fleur !

Au second acte, Phœbus a vu la Bohémienne : elle occupe sa pensée.

Fille ravissante,
A toi mes amours !
Belle ombre dansante
Qui remplis mes jours,
Et toujours absente
M'apparais toujours !

Elle est rayonnante et douce
Comme un nid dans les rameaux,
Comme une fleur dans la mousse,
Comme un bien près des maux.

Humble fille et vierge fière,
Ame chaste en liberté,
La pudeur sous sa paupière
Émousse la volupté !

C'est dans la nuit sombre
Un ange des cieux,
Au front voilé d'ombre,
A l'œil plein de feux !

Toujours je vois son image,
Brillante ou sombre parfois,
Mais toujours, astre ou nuage,
C'est au ciel que je la vois.
Fille ravissante, etc.

Au quatrième acte, Quasimodo, amoureux de ses cloches, chante :

Mon Dieu ! j'aime,
Hors moi-même,
Tout ici !
L'air qui passe
Et qui chasse
Mon souci !
L'hirondelle
Si fidèle
Aux vieux toits !
Les chapelles
Sous les ailes
De la croix !
Toute rose
Qui fleurit !
Toute chose
Qui sourit !

Triste ébauche,
Je suis gauche,
Je suis laid.
Point d'envie !
C'est la vie
Comme elle est.
Joie ou peine,
Nuit d'ébène
Ou ciel bleu,
Que m'importe !
Tout porte,
Mène à Dieu !
Noble lame,
Vil fourreau,
Dans mon ame
Je suis beau !

Cloches grosses et frêles,
Sonnez! sonnez toujours!
Confondez vos voix grêles,
Et vos murmures sourds!
Chantez dans les tourelles!
Bourdonnez dans les tours!

Ça qu'on sonne!
Qu'à grand bruit
On bourdonne
Jour et nuit!

Nos fêtes seront splendides,
Aidé par vous, j'en réponds.
Sautez à bonds plus rapides
Dans les airs que nous frappons!
Voilà les bourgeois stupides
Qui se hâtent sur les ponts!

Ça, qu'on sonne,
Qu'on bourdonne,
Jour et nuit!
Toute fête
Se complète
Par le bruit!

Cette poésie est déjà de la musique.

T. R.

CORELLI.

(NOUVELLE.)

I.

Sur la fin de l'année 1670, au moment où le vieux Giambattista Bassini (l'un des meilleurs, ou plutôt le seul violoniste remarquable qui fût à Rome dans ce tems-là) achevait de manger un plat de risetti avec sa nombreuse famille, une gouvernante âgée s'approcha du maître et lui annonça qu'un beau jeune homme demandait à lui parler de la part du vénérable organiste de Fusignano, en Calabre.

Il est juste de dire que le père Bassini, comme l'appelaient ses élèves et tous les artistes de Rome, était d'un abord très-facile, et qu'il n'était nullement besoin de grandes recommandations pour obtenir un bon accueil de lui. Il suffisait de porter la dénomination banale d'artiste pour avoir un titre à sa bienveillance paternelle, et tous ceux qui professaient la musique lui semblaient faire partie d'une grande famille dont il se regardait avec juste raison comme l'un des membres les plus influens.

Aussi l'intermédiaire de l'organiste de Fusignano, son bon et vieil ami d'enfance, faisait tout-à-coup du jeune étranger un hôte impatiemment attendu.

Lorsque Bassini eut ouvert d'une main tremblante de joie la missive de l'organiste et que ses regards humides en eurent achevé la lecture, il jeta ses bras autour du cou du jeune homme et déposa un baiser de père sur ses cheveux blonds.

— Que la paix de Dieu descende sur toi, mon enfant, dit le vieillard d'une voix émue! Le digne maître Munari me mande que tu as de bonnes dispositions pour le grand art (Bassini ne parlait jamais autrement de la musique), et en particulier pour le violon. Nous allons savoir bien vite à quoi nous en tenir; en considération de l'intérêt que tu as inspiré à mon ami autant que par égard pour ton jeune avenir, je te dirai la vérité sur ta vocation musicale.

— Qu'on lui donne mon Amati et voyons ce qu'il sait faire.

Le jeune étranger rougit excessivement en portant les regards sur tous les membres de cette famille d'artistes qui répondirent à son inquiète curiosité par une expression universelle de bienveillance. Puis il leva les yeux au plafond en appuyant le violon sur son épaule, et il commença sans prélude à jouer un de ces vieux airs que leur simplicité nerveuse a fait vivre jusqu'à nos jours.

Lorsqu'il eut fait entendre son dernier accord, Bassini pencha la tête en signe de satisfaction, puis il resta pensif un moment.

— Mon fils, dit-il après quelque hésitation, tu viens de jouer médiocrement un morceau remarquable et que je cherche vainement à me rappeler, moi qui suis un répertoire vivant de toutes les compositions anciennes et nouvelles. Il y a dans ton jeu une accentuation qui me plaît; mais ton doigté manque de force et tes intonations de justesse. Quant à l'air que tu viens d'exécuter, c'est un chef-d'œuvre. Je vais te montrer comment on doit rendre de telle musique.

Bassini prit l'Amati, et grace à sa mémoire prodigieuse autant qu'à la simplicité du morceau, il se mit à le jouer avec l'énergie passionnée qui caractérisait son talent. Pendant que le maître prêtait ainsi à cette mélodie le charme d'une exécution à peu près sans rivale, le jeune musicien s'efforçait en vain de retenir deux grosses larmes qui sillonnaient ses joues roses et rebondies.

— De la sensibilité, mon enfant, c'est bien! ne

cherche pas à la cacher, car c'est jusqu'à présent une des seules dispositions que j'aie remarquée en toi pour notre art. L'émotion est à la fois la base et le but de la musique, c'est le point de départ et celui de l'arrivée... Mais, dis-moi, j'éprouve quelque honte à te demander quel est le maître qui a composé ce beau morceau; je dois avouer que je n'en avais aucune connaissance jusqu'aujourd'hui.

— Le morceau est de moi, dit le jeune homme avec modestie.

— Prends garde, l'ami, répondit le maître en fronçant les sourcils: ma mémoire est en défaut, je ne puis le nier; mais on n'abuse point ainsi d'une vieille expérience. Le musicien qui a créé cette mélodie est un maître, et, quel qu'il soit, je suis prêt à lui présenter la main comme à un digne confrère.

Le jeune musicien décrocha l'un des violons qui pendaient au mur de la salle, et il l'accorda sans rien dire. Quand cette opération préparatoire fut terminée, il fit signe au père Bassini de recommencer le morceau, et il l'accompagna d'une basse si bien travaillée, qu'elle semblait reproduire un nouvel air sous une physionomie identique; puis quand le motif fut terminé, le jeune homme improvisa une série de modulations où son idée se développa sans s'altérer, se montra sous ses différentes faces, promena l'auditeur comme dans une sorte de paysage enchanté, sans lui laisser jamais oublier son compagnon de route, et se résuma dans une brillante péroraison après avoir tiré tout le parti possible de ses ressources.

A son tour le vieux musicien, son violon appuyé sur sa jambe gauche, et l'archet tendu le long de son bras droit, regardait le jeune homme avec une ineffable étonnement.

— Munari a raison, s'écria-t-il en lui tendant la main, vous êtes un artiste d'une haute espérance; mais il s'est trompé lourdement sur la teneur de votre vacation. Vous serez un grand compositeur, mais vous jouerez médiocrement du violon.

— Pardon, mon maître, répondit l'étranger en rougissant, vous avez déjà été une fois dans l'erreur; peut-être vous trompez-vous encore quant à mes dispositions pour le violon. Munari avait coutume de dire que pour devenir pape il ne fallait que le vouloir, et moi je veux être un jour un violoniste comme vous.

— Comment vous nommez-vous?

— Archangelo Corelli.

— Et bien, Corelli, vous serez l'honneur de notre art, et votre gloire empêchera un jour le nom du vieux Bassini votre maître de s'effacer entièrement du souvenir de la postérité.

— Vous consentez donc à me donner des leçons?

— Dès aujourd'hui. Puisque *tu veux* devenir un violoniste du premier ordre et que tu te sens le courage de faire les études nécessaires pour cela, ce n'est point moi qui te détournerai de cette noble résolution.

— Mais, dit le jeune homme en suant à grosses gouttes, il y a une petite difficulté.

— Tu veux dire une grande difficulté, garçon; c'est que tu n'as pas un écu romain dans ton escarcelle, n'est-il pas vrai? Ce n'est pas que je prétende qu'une bourse bien garnie soit inutile, mais dans ta position elle n'est pas bien nécessaire. La pauvreté est la mère du génie; mon talent, à moi, n'a pas eu d'autre nourrice. De six enfans que m'avait donnés ma bonne Lilia, il ne m'en reste que quatre; tu remplaceras le cinquième, on se serrera un peu plus à table, et voilà tout. Maintenant, enfans, qu'on s'embrasse, et vite au travail; car Dieu ne bénit les grandes familles qu'autant qu'elles sont laborieuses.

Les jeunes gens qui avaient une bonne part de la vivacité de leur père, sautèrent au cou d'Archangelo et l'embrassèrent avec cordialité. Puis la jeune Nélia, grande et belle fille de dix-neuf à vingt ans, lui présenta tout naïvement ses joues brunes que le jeune étranger n'effleura qu'en tremblant. Ensuite les deux aînés sortirent pour aller donner leurs leçons; le plus jeune se mit à griffonner de l'harmonie, Nélia s'assit à son clavecin, et Bassini, pour éviter le bruit de l'instrument comme aussi les bruyantes interpellations de sa femme et de la servante, monta lestement dans les combles de la maison où était son cabinet de travail, et il donna sa première leçon à son nouvel hôte.

Archangelo était d'un caractère doux et timide, mais plein de franchise et de simplicité; au bout de deux ou trois jours il s'était tellement naturalisé chez le bon Giambattista qu'il semblait déjà faire partie de sa famille. Nélia seule lui inspirait une sorte d'effroi dont il ne pouvait se rendre compte; mais quand les yeux noirs de la belle Romaine se tournaient de son côté, Archangelo perdait le fil de la conversation, ses regards se troublaient, il devenait gauche

et embarrassé. Cependant la jeune fille, à part sa haute stature et son port qui eussent fait honneur à une princesse, n'avait en elle-même rien de bien imposant; ses yeux pétillaient de cette surabondance de joie insensée qui fait le plus précieux attribut de la jeunesse, et sa bouche un peu grande, mais magnifiquement ornée d'un double rang de perles, s'embellissait d'un perpétuel sourire.

Toutefois, si on met de côté les petites souleurs que causait au naïf jeune homme la présence et quelquefois les attentions malignes de la jolie rieuse, la vie s'écoulait doucement pour lui entre le travail et les récréations tout artistiques de la famille. Et comme l'existence est un composé d'antithèses et de paradoxes inexplicables, Archangelo finit par trouver du charme dans le malaise qu'il ressentait près de la jeune fille, et Nélia de son côté commença bientôt à éprouver quelque embarras au milieu de ses badinages. Archangelo, comme le jeune aigle, s'habitua peu à peu à regarder le soleil sans baisser la paupière, et, à son tour, la fille de Bassini voila ses regards sous les nuages de la modestie instinctive de son sexe.

Lorsqu'une main brûlante presse une main glacée, soit que la chaleur de l'une modifie la fraicheur de l'autre, soit que le contraire ait lieu, toujours est-il vrai qu'une température parfaitement égale s'établit entr'elles. Il en fut de même pour la manière d'être des deux jeunes gens : le garçon perdit de sa timidité, la fille s'entoura d'un peu plus de retenue, et leurs relations commencèrent à se colorer de la teinte ravissante d'un amour naissant.

Pour les ames contemplatives qui se livrent au bonheur d'aimer sans égoïsme sensuel, sans but et sans réflexions, c'est-à-dire sans calcul, ce moment où les cœurs se comprennent sans que la bouche ait fait entendre un seul mot d'amour, est la plus belle phase de la passion. Archangelo qui était peu communicatif et qui s'était fait l'habitude de concentrer ses émotions pour les rendre plus puissantes, aimait de bonne foi, et il avait la conviction secrète d'être aimé de même. C'était à peu près tout ce qu'il lui fallait en fait de sentiment; car l'imagination du jeune artiste était un sanctuaire qui n'admettait pas de pensées coupables, et l'amour de l'art y brûlait d'une flamme si vive que toutes les autres passions n'y pouvaient tenir qu'un rang secondaire.

Il n'en était pas de même chez la jeune fille. L'ardeur de son sang italien et la vivacité qui formait le caractère distinctif de la famille Bassini, lui rendaient l'inaltérable tranquillité de son jeune amant bien difficile à supporter. Comme elle avait été élevée, malgré la fougue de son caractère, dans les principes d'une vertu sévère, et qu'elle avait du reste une assez bonne opinion de ses charmes, il ne lui vint pas à l'idée de hâter, par les moyens que les femmes ont toujours à leur disposition, un aveu qui se faisait trop attendre. Mais comme les semaines et les mois se succédaient, sans que Archangelo fît la moindre tentative pour changer l'entretien des regards tendres et des soupirs étouffés en conversations plus positives, la réserve du jeune artiste finit par froisser le cœur de Nélia, et le dépit vint apporter ses mauvais conseils.

Dans le nombre des artistes qui fréquentaient la maison de Bassini, il y avait de jeunes musiciens qui pouvaient rivaliser avec Corelli, sous le rapport des agrémens extérieurs, sans posséder toutefois comme lui cette expression de candeur vraiment angélique dont sa jolie figure était ornée. Nélia feignit de prendre plus de plaisir à écouter leurs complimens qu'elle n'en ressentait en effet. Archangelo s'en aperçut avec douleur; mais sa modestie ne lui permit pas de s'en plaindre, même dans ses regards attristés; et lorsque Nélia faisait devant lui l'éloge exagéré de ses rivaux, en apparence préférés, Corelli joignait sincèrement son approbation à celle de la famille, et il réservait ses larmes pour la solitude. La jeune fille qui ne pouvait se rendre compte du succès de ses dangereuses manœuvres, et qui s'indignait contre la retenue toujours plus prononcée de son timide amant, continuait à donner carrière à sa coquetterie.

Parmi les jeunes gens les plus empressés près de Nélia, il y avait un élève de Bassini, qui était d'une noble famille napolitaine, et qui étudiait la musique en amateur. Ce cavalier, assez bien fait de sa personne, mais d'un esprit fort ordinaire et d'une fatuité remarquable, se nommait Lorenzo di Monteserrato. Sa famille, dont le chef portait le titre de prince (titre assez commun en Italie), avait la prétention de descendre d'une branche cadette de la maison de Montserrat qui avait donné d'illustres champions aux croisades.

Nélia qui regardait Lorenzo comme sans conséquence, tant à cause de sa médiocrité personnelle

que de la distance qui les séparait, semblait lui donner une préséance marquée sur les autres jeunes gens de sa connaissance. Peut-être bien qu'en secret l'orgueil d'avoir enchaîné à son char une conquête de cette importance, s'unissait au désir d'éveiller la jalousie d'Archangelo. Quoi qu'il en soit, Nélia poussa si loin les témoignages de sa préférence simulée pour Lorenzo, qu'elle éveilla la sollicitude de ses parens, tout en mettant le comble à l'exaltation du cavalier napolitain et aux douleurs du pauvre Archangelo.

La péripétie de ce petit imbroglio ne tarda pas à s'accomplir : Giambattista Bassini eut une explication avec Lorenzo. Celui-ci ne put se résoudre à se séparer de sa chère Nélia, et déclara formellement qu'étant libre de sa main et de sa fortune, il était prêt à prendre la fille du musicien pour sa légitime épouse. Or, comme on ne mettait pas en doute la sincérité de l'affection de Nélia pour le noble cavalier, le mariage fut à l'instant conclu, et la fiancée complimentée avec transport par toute la famille. Nélia fut d'abord confondue de ce résultat imprévu de sa coquetterie. Puis l'indifférence d'Archangelo lui parut nécessiter le sacrifice de sa propre inclination; l'idée de son glorieux avenir lui fit tourner la tête, et elle ratifia, sans trop de répugnance, le traité qui venait d'être conclu. Son hésitation, si elle parut, fut mise sur le compte de la pudeur, et son émotion la rendit ravissante aux yeux de son futur mari.

Archangelo tenait de trop près à la famille par les liens de l'amitié, pour qu'on l'oubliât dans cette circonstance solennelle. Les plus jeunes des fils de Bassini coururent le chercher dans son petit réduit sous la terrasse de la maison; ils le conduisirent triomphalement devant la famille assemblée, et il entendit son maître Giambattista proclamer d'une voix de tonnerre l'arrêt qui flétrissait toutes les innocentes joies de sa jeunesse, tous ses rêves de bonheur, toutes les espérances de son avenir. Le malheureux Archangelo, hors d'état de déguiser son désespoir en apprenant ce funeste événement, poussa un cri lamentable et s'évanouit.

Heureusement pour Nélia, l'attention générale se trouva concentrée sur l'infortuné jeune homme, et on ne remarqua pas l'affreuse pâleur qui se répandit sur ses traits, lorsqu'elle contempla la douloureuse explosion d'un amour qu'elle partageait et qu'elle venait de condamner pour toujours au malheur.

Il n'était plus possible à Corelli de cacher son attachement pour Nélia; et comme le mariage ne devait se célébrer qu'après un délai de quelques mois, le jeune artiste ne pouvait plus demeurer sous le même toit que sa maîtresse. Cette circonstance affligeait singulièrement le bon Giambattista qui aimait Archangelo comme un de ses enfans, et qui eût été heureux de lui donner sa fille avant d'avoir obtenu pour elle l'alliance inespérée d'un noble seigneur. Ce qui doublait l'amertume de ses regrets, c'est qu'il lui restait à chasser en quelque sorte son élève de l'asyle qu'il lui avait si cordialement offert. Mais la fierté du jeune artiste lui épargna ce chagrin. On ne le vit pas de toute la journée, et le soir, au moment où la famille était réunie dans la salle, et allait, comme de coutume, faire la prière en commun avant de se retirer pour la nuit, Corelli parut tenant sous son bras un paquet qui contenait son petit bagage. Sa figure était pâle et ses traits profondément altérés n'en semblaient que plus intéressans.

— Maître, dit-il d'une voix à peine intelligible, je viens vous demander votre bénédiction avant de me séparer de vous.

— Tu l'as, mon cher fils, s'écria le vieillard en serrant tendrement le jeune homme contre son cœur. Que Dieu te protège! continua-t-il en pressant la tête blonde d'Archangelo entre ses mains; il a déjà fait de toi un honnête homme et un digne artiste; qu'il développe les précieuses dispositions de ton cœur et de ton esprit, et tu rempliras le monde de ta renommée!

Puis les trois jeunes gens l'entourèrent et confondirent leurs larmes avec les siennes; car chacun d'eux le regardait comme un frère.

— Et maintenant où vas-tu, garçon? Est-ce que tu retournerais à Fusignano pour y enterrer le génie que Dieu t'a donné? Ce serait un sacrilége, car le vieux Munari n'est pas en état d'achever la tâche qu'il avait entreprise?

— Je ne vais point à Fusignano, maître. Le signor Matteo Simonelli, le maître de chapelle du Saint-Père, me reçoit chez lui.

— Impossible! dit Giambattista en frappant de ses mains. Matteo Simonelli est un illustre maître plus en état mille fois que moi de te guider à tr[illegible]

les difficultés du grand art; mais son avarice est aussi connue que ses grands talens, et tu n'es pas assez riche, Archangelo, pour payer ses leçons.

— Je suis du moins assez jeune pour lui rendre services pour services.

— J'entends, s'écria Bassini en frémissant d'indignation : ici tu étais l'enfant de la maison, et là-bas tu seras... O Nélia, Nélia, continua le vieillard en se tordant les mains, quel sacrifice ton bonheur m'impose-t-il!

Mais Nélia n'était plus là; la pauvre fille s'était sauvée dans sa chambre, et, la tête cachée sous les draps de son lit pour étouffer ses sanglots, elle faisait son apprentissage de grande dame en maudissant son orgueil, sa coquetterie, et l'avenir qu'elle s'était préparé.

II

Cette catastrophe n'éteignit pas l'amour des deux jeunes gens; mais comme il cessa d'être légitime, nous ne nous appesantirons point sur les détails de leur misérable existence.

Le signor Laurenzo di Monteserrato ne pouvant obtenir de son orgueilleuse famille que sa femme fût admise à l'honneur de lui être présentée et mis au ban de la noblesse napolitaine pour le fait de sa mésalliance, quitta l'Italie et vint habiter Paris où la signora di Monteserrato brilla bientôt dans les cercles de la haute aristocratie. Peu de temps après, Corelli, ne pouvant résister à la passion qui le consumait, se rendait aussi à Paris, mais à pied, n'ayant pour tout bagage que son violon. Ce violon était déjà celui d'un maître : il était venu chercher du bonheur en France; il y trouva des couronnes et en rapporta le désespoir.

Les historiens de la musique prétendent que la jalousie de Lully, qui était alors dans la plénitude de ses succès, suscita tant de dégoûts et de tracasseries au jeune virtuose qu'il fut contraint de quitter Paris. Ces données sont inexactes; nous avons entre les mains des preuves authentiques de la bonne volonté de Lulli pour son compatriote qu'il produisit lui-même dans les concerts de la cour, et auquel il fournit toutes les occasions de faire briller son talent. Corelli trouva les moyens de revoir Nélia et de la rendre parjure à la foi conjugale. Le coupable bonheur des deux amans s'ébruita; M. de Monteserrato en fut instruit le dernier, mais enfin il en fut instruit, et il sollicita une lettre de cachet pour faire enfermer son rival. Archangelo, averti à temps, prit la fuite, et, six mois après, Nélia, réconciliée avec son mari, mourut en donnant le jour à une fille, dont la paternité demeura douteuse pour bien des gens.

III

En 1712, c'est-à-dire environ trente-cinq ans après les événemens que nous venons de raconter, le théâtre de Naples, qui n'était pas encore celui de St Charles, mais qui était déjà l'un des plus beaux édifices qu'on ait consacré aux représentations dramatiques, brillait pendant une des premières soirées de la saison d'hiver d'un éclat inaccoutumé. Les bougies de cire jaune qui avaient remplacé les chandelles sur la rampe de la scène et dans les lustres de la salle, indiquaient que le roi devait assister à cette représentation, et la foule qui avait encombré dès le matin les avenues du théâtre et qui remplissait la salle jusqu'au faîte, prouvait qu'un spectacle extraordinaire et ardemment désiré allait être offert à sa curiosité.

En effet, le plus grand instrumentiste de l'Italie, celui que Matthéson, le moins complimenteur des critiques, appelait *Furst aller tonkunstler* (le prince de tous les musiciens), et que Gasparini nommait *il vero Orfeo di suo tempo*, Corelli allait, pour la première fois, livrer son admirable talent à l'enthousiasme des Napolitains.

Lorsque le roi eut été placé sur la riche estrade qui lui avait été préparée à la gauche de l'avant-scène, suivant la coutume du temps, et que le public eut salué son arrivée par les acclamations d'usage, l'orchestre exécuta une ouverture d'Alexandre Scarlatti qui fut impatiemment tolérée, quoiqu'elle fît quelques jours auparavant les délices des dilettanti d'alors; puis un silence solennel s'établit dans la vaste salle, et Corelli parut précédé d'un valet à la livrée royale qui tenait, sur un coussin de velours brodé aux armes du roi, le fameux Amati de feu Giambattista Bassini.

A l'aspect du célèbre virtuose, le public entier se leva comme un seul homme, et le roi ayant applaudi comme pour encourager des hommages qui n'auraient point osé s'exprimer sans cela, la salle retentit pendant plusieurs minutes d'un tonnerre de vivats et de bravos qui ébranla les voûtes de l'édifice.

Corelli alors était presque sexagénaire; son visage avait conservé sous les rides de la vieillesse cette

expression de douceur et de bonté qui en faisait le plus grand charme dans son jeune âge. Le grand musicien, quoique renommé dans l'Europe entière, avait peu voyagé, soit qu'il aimât mieux la douce tranquillité dont il jouissait à Rome, soit qu'il craignît, comme on le dit, la jalousie des violonistes ses contemporains. Il était accoutumé sans doute aux succès et aux honneurs dus à son magnifique talent; mais comme les Romains eux-mêmes étaient habitués au prestige de son instrumentation, le plaisir qu'ils avaient à l'entendre s'exprimait en quelque sorte sans façon et comme en famille : l'enthousiasme frénétique des habitans de Naples à son seul aspect étonna le vieillard et le ravit au point qu'il en versa des larmes.

Corelli dans cette soirée mémorable exécuta deux morceaux, et deux fois l'admiration du public alla jusqu'au délire; le triomphe de l'illustre violoniste fut le plus beau de sa vie, mais hélas! il devait être le dernier.

Un historien du temps fait à cette occasion la judicieuse observation « qu'il y a quelquefois de « singulières vicissitudes dans la carrière d'un ar- « tiste. » Admis à la cour quelques jours après, et pressé de s'y faire entendre de nouveau, Corelli joua l'une des sonates de son admirable œuvre cinquième. Le roi trouva l'adagio long, ennuyeux, et quitta la salle. Le même chroniqueur que nous venons de citer prétend à tort ou à raison que le monarque, offensé de la vivacité des hommages qui avaient accueilli le grand artiste à son arrivée an théâtre, quand sa présence royale avait produit comparativement si peu de sensation, faisait expier ainsi au triomphateur ses ovations populaires. Quoi qu'il en soit, Corelli ne se déconcerta point tout-à-fait, il continua bravement son morceau; mais le public de courtisans qui l'écoutait alors était trop scrupuleux observateur de l'étiquette pour applaudir un morceau que le roi avait condamné par son silence. Le concerto s'acheva au milieu des conversations et sans obtenir le moindre suffrage.

Cet échec, si c'en était un, pouvait se réparer trop facilement pour que la sécurité de l'illustre maître en fût long-temps troublée. Corelli savait bien que le public était tout prêt à lui donner une éclatante revanche, et qu'il trouverait dans la foule plus de courtisans de son talent qu'il n'en faudrait pour contrebalancer les suffrages des flatteurs royaux. Il fit annoncer un concert pour le lendemain.

Cette fois le roi n'était pas au théâtre. L'arrivée de Corelli n'en fut que plus vivement et plus spontanément saluée par les applaudissemens populaires, les seuls que doivent rechercher les vrais artistes. Le violoniste fit entendre la sonate qui avait échoué devant la cour; l'adagio qui avait fait fuir le roi fut profondément senti, et le succès en fut prodigieux : mais il était décidé que ce morceau devait être fatal à la plus glorieuse renommée de l'Italie.

Corelli avait coutume de jouer de mémoire et sans musique : pendant qu'il exécutait les passages les plus difficiles, ses regards continuaient à se promener dans la salle comme si son instrument eût obéi au mécanisme le plus simple. Tout à coup, vers les premières mesures de la seconde partie de la sonate, Corelli tomba dans un de ces étonnemens stupides qui portent les investigations du raisonnement jusqu'aux limites de la démence. Au milieu d'une société de seigneurs et de dames somptueusement parées, Archangelo venait de reconnaître Nélia. Nélia, qu'il avait pleurée pendant de longues années, était là toute brillante de graces, quoique son imposante beauté semblât accuser la maturité de l'âge. Le cœur de l'artiste battit avec violence à l'aspect de cette femme, l'unique amour de toute sa vie. Cependant une réflexion rapide lui prouva l'impossibilité du phénomène qui lui apparaissait. Cette femme semblait avoir trente cinq ans tout au plus, quoique l'art et la distance pussent dissimuler quelques années; tandis que Nélia, si elle eût existé, eût compté deux ou trois ans de plus que son vieil amant.

Pendant que le virtuose était en proie au doute et à la stupeur, il ne s'aperçut pas que la salle entière était sous l'influence d'une autre surprise. Corelli, sans s'en apercevoir, avait changé le mode d'un passage important, et jouait en mineur ce que l'orchestre accompagnait en majeur. Vainement Alexandre Scarlotti qui dirigeait lui-même l'orchestre essaya de réparer cette erreur et de rappeler l'exécutant à la raison. Corelli tout à fait déconcerté, manquait ses traits, sautait des reprises, et il lui devenait tout à fait impossible de continuer. Le violoniste se retira confus et presque en démence. Un instant après on vint annoncer au public qu'une indisposition du *virtuosissimo di violino* ne lui permettait plus d'achever le concert.

Corelli était loin d'être insensible à l'affront solennel qu'il venait de faire à sa vieille réputation. Mais le désir de fixer son incertitude au sujet de sa vision était plus vif encore que le sentiment de la honte. L'artiste voulut absolument connaître le nom de la dame qui avait tout l'extérieur de sa Nélia tant aimée. On lui apprit qu'elle se nommait la princesse de Cassinari.

Ce ne fut qu'au bout de quelques heures et quand le sommeil eut calmé les sens de Corelli, qu'il songea que cette dame, dont l'aspect lui rappelait si nettement sa maîtresse, ne pouvait être que sa propre fille. Cette pensée fit descendre dans le cœur du vieillard un baume consolateur qui lui fit oublier en un instant toutes ses anciennes peines et son chagrin récent. Le bonheur de contempler sa fille et de la presser sur son cœur de père, ne fût-ce qu'une seule fois, lui semblait contrebalancer largement toute une existence de regrets et de douleurs. Le reste de la nuit fut consacré aux douces rêveries de l'amour paternel, et dès le matin l'heureux Corelli se présenta dans le palais de la princesse Cassinari qui était bien en effet la fille du défunt signor de Monteserrato.

Ce fut seulement alors et après les premiers mots d'un accueil froid et orgueilleux, que l'artiste vint à penser qu'il serait peut-être difficile d'entamer un sujet de conversation qui touchait de si près à l'honneur d'une illustre famille ; il réfléchit de plus qu'il se pouvait que sa fille préférât la gloire d'un noble lignage qui lui était également acquise, à la honte d'une naissance illégitime ; cette supposition prit tout le caractère de la probabilité, lorsque Corelli, intimidé par le sang-froid de sa fille, eut balbutié quelques confidences sur ses anciennes relations avec Nélia.

— Arrêtez, dit sèchement la princesse, je ne veux rien entendre qui puisse porter atteinte au respect que je dois à la mémoire de ma mère. Je n'ignore pas que la légèreté française a fait courir d'étranges bruits sur son compte ; mais le marquis de Monteserrato, mon père, a su confondre les calomniateurs, et l'honneur de notre maison est demeuré intact..... Monsieur Corelli, ajouta-t-elle en prenant un ton de voix qui fit vibrer dans le cœur du vieillard des cordes assoupies depuis bien des années, vous étiez indisposé hier ; vos admirateurs les plus zélés se sont aperçu que votre esprit n'était pas aussi sain qu'à l'ordinaire, c'est un mouvement nerveux qui, je l'espère, n'aura pas de suite.

— Si fait, madame, dit l'artiste avec sa touchante simplicité, je sens que j'en mourrai!...

Et Corelli se prit à pleurer amèrement.

—Votre état est vraiment affligeant, dit la princesse en reprenant son orgueil, je vais donner l'ordre qu'on vous reconduise dans ma chaise. Demain, j'enverrai savoir de vos nouvelles.

Demain, répondit Corelli, je ne serai plus à Naples.

Quelques écrivains ont attribué la mélancolie profonde qui, dès ce moment s'empara du grand artiste, au peu d'effet que son retour produisit à Rome où le nommé Valentini, violoniste assez médiocre, obtenait alors un succès de vogue. C'est une erreur qui fait tort à la noblesse d'un pareil caractère. L'oubli momentané et probablement volontaire où languit Corelli lorsqu'il revint à Rome, ne pouvait pas pousser sa susceptibilité jusqu'au sombre désespoir qui le conduisit rapidement au tombeau. Les mémoires du cardinal Ottoboni, dans le palais duquel il logeait, détruisent cette étrange supposition, et la pompe inouie qui fut déployée à l'occasion des funérailles de cet homme à jamais célèbre, prouve aussi que ses contemporains savaient dignement apprécier la perte que faisait l'art dans la personne de Corelli.

Stéphen de la Madelaine.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise des Huguenots.

Après quelques semaines de trêve, huguenots et catholiques viennent de reprendre leurs sanglantes querelles pour la plus grande joie des admirateurs de M. Meyerbeer. Jamais succès ne fut plus complet que celui de la dernière partition du grand maître : il surpassera peut-être le succès phénoménal de *Robert*. La foule était telle lundi dernier, pour cette reprise, qu'on entendait dans la soirée, aux alentours de l'Opéra, marchander des billets à des prix fous, ridicules, incroyables, comme à la première représentation. La recette s'est élevée à 9,840 francs. Décidément l'Opéra, aidé de M. Meyerbeer, consommera la ruine déjà fort avancée de la plupart des autres théâtres. En effet, il n'y a véritablement plus de public que pour celui de la rue Lepelletier ; et pourvu que M. Duponchel persiste dans le système des innovations, qui jusqu'à présent lui a si bien réussi tant dans ses propres œuvres que dans l'usage qu'il en a fait pour les œuvres d'autrui, on

ne peut que prédire une progression ascendante aux prospérités de l'Opéra. Mademoiselle Falcon, à peine remise de son indisposition, a chanté et joué avec son feu et son ame ordinaire. Elle vient d'être réengagée, dit-on, avec des appointemens beaucoup plus dignes de son beau talent que ceux que lui avait octroyés naguère la célèbre munificence de M. Véron. Nourrit a été admirable; il semble se faire un cruel plaisir d'accroître nos regrets au fur et à mesure que le triste jour où il doit nous quitter s'approche. Le mot de regrets n'est pas employé ici dans son acception polie, mais bien dans la plus vraie et la plus sentie. On regrettera Nourrit, non seulement comme artiste supérieur, mais aussi en quelque sorte comme un ami, tant il y a dans son talent, si jeune encore et si vivace, de liens sympathiques qui ont su le rendre cher au public.

Levasseur est toujours l'irréprochable Marcel que nous connaissons; c'est le vieux serviteur, aimant et révérant son jeune maître presque à l'égal de Dieu même; c'est le Caleb de Walter-Scott, avec le fanatisme puritain de Mac Briar et d'Habacuc. Levasseur est aussi, lui, une des colonnes de l'Opéra. *Esmeralda* va lui fournir, dit-on, dans le rôle de Frollo, une nouvelle occasion de montrer l'énergie concentrée dont il est doué, et dont il a su tirer un si grand parti pour son plus beau rôle, celui de Bertram.

REVUE CRITIQUE.

Grand Septuor pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contrebasse, par Fréd. Kalkbrenner.

Dans un article précédent, j'ai déjà dit, mais on ne saurait le répéter trop souvent, que nous sommes tellement inondés chaque jour de Caprices, Fantaisies, Rondos fantastiques, et autres productions du même crû, que c'est merveille quand une œuvre sérieuse et d'une haute portée vient à surnager dans ce déluge clinquant de futilités. L'impuissance ou la paresse ont mis à l'index toute composition bien pensée et sagement écrite; aussi c'est presque un acte de courage et d'abnégation de travailler aujourd'hui dans le genre sévère, et cependant, combien de jouissances nous dérobe cet engoûment pour la musique légère ! Il y a déjà long-temps que chacun a pu apprécier les qualités précieuses de M. Kalkbrenner comme compositeur; et certes, son grand septuor pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse, est bien fait pour confirmer la haute opinion qu'on s'était formée de son talent. M. Kalkbrenner est nourri de l'étude des grands maîtres, et le fond de ses compositions ne ressemble pas à ces toiles lâches et inégales qu'on recouvre d'une broderie étincelante pour en dissimuler le peu de consistance; elles sont au contraire d'un tissu serré, bien qu'en même temps gracieux et facile, d'un style correct, entraînant et chaleureux : toutes les qualités se trouvent réunies au plus haut degré dans ce septuor. Le début est plein de vigueur et d'énergie: c'est un morceau franchement écrit, dans lequel on chercherait en vain la plus légère trace de tâtonnement. Le mouvement est un *allegro* brillant à quatre temps (en *la* majeur), dont l'allure décidée convient parfaitement à la pensée qui domine cette première partie de la composition. Vient ensuite un *andante* en *ré* mineur, à trois temps, qu'on oublie d'analyser en l'écoutant, tant il renferme de charme et de séduction. Le basson, le violoncelle et la contrebasse entrent seuls par un chant d'une mélancolie indéfinissable, et successivement les autres instrumens sont introduits, mais avec un grand art, et sans altérer l'idée principale. Cet andante est d'une couleur religieuse qui vous berce doucement comme une voix du ciel; je n'ai jamais rien rencontré de plus noble ni de mieux senti. Tout en reconnaissant dans chaque partie du septuor des beautés de premier ordre, j'avoue que l'andante me semble encore au-dessus du reste par le fini des lignes, la délicatesse des nuances et la profondeur de l'expression. Le *scherzo* en *la* mineur, à trois temps, offre un chant simple, mais bien travaillé. Enfin le *rondo* final, en *la* majeur, à deux temps, est d'un caractère vif et brusque, plein d'originalité et de distinction; le motif, bien que sautillant et d'une forme qui semble appeler les idées vulgaires, se dessine au contraire avec élévation : j'y ai remarqué plusieurs modulations d'un effet tout-à-fait inattendu, et la phrase en relief est reproduite avec un rare bonheur par chaque instrument concertant, qui le fait courir de l'aigu au grave en passant par le médium. On ne peut que louer la manière simple à la fois et richement harmonieuse dont tous les morceaux sont instrumentés. Aucune partie n'est mise en saillie aux dépens des autres; toutes, au contraire, concourent à se faire valoir et à former un brillant ensemble. Le doigté du piano n'est point surchargé de ces difficultés puériles que beaucoup de jeunes compositeurs tiennent à honneur de prodiguer dans leurs œuvres. Tout y est original sans bizarrerie, savant sans affectation, et le style, quoique libre, rappelle à chaque trait l'élégance, la correction et la dignité classiques; enfin les modulations sont fraîches, hardies et imprévues, mais toutefois préparées avec art, et non pas jetées pêle-mêle comme si elles tombaient des nues. A ces titres et à d'autres encore qui échappent à une première analyse, je suis convaincu que le septuor de M. Kalkbrenner sera avidement recherché par les amateurs, peu nombreux malheureusement, de grande et belle musique.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Les 35e et 36e représentations des *Huguenots*, ont produit cette semaine une recette de près de 20,000 fr. à l'Académie royale de Musique.

*** Madame Dorus-Gras est repartie pour compléter son congé. Elle partagera le mois dont elle dispose entre Nancy et Strasbourg, et ne sera sans doute pas moins bien accueillie dans le nord de la France que naguères dans le midi.

*** Madame Duvernoy vient de débuter à Londres.

*** Après des crises alarmantes, la santé de mademoiselle Fanny Elssler a cessé de donner des inquiétudes, et l'on a lieu d'espérer que nous ne tarderons pas à revoir cette charmante danseuse.

*** La commission de surveillance de l'Opéra vient d'être, par une décision ministérielle, augmentée de quatre membres, pris dans la chambre des députés : MM. Étienne, Vatout, Vatry et Émile de Girardin.

*** Aucun sacrifice ne coûte à M. Duponchel pour maintenir la brillante suprématie de l'Opéra. Il vient de renouveler l'engagement de mademoiselle Falcon pour quatre ans, au prix de trente mille francs d'*appointemens*, deux cents francs de *feux* pour la première année, et trois cents francs pour les autres. L'administration garantit, de plus, dix feux par mois à cette tragédienne-cantatrice.

*** Hier a eu lieu le début de madame Schironi au Théâtre Italien, dans le rôle de Jeanne Seymour, de l'*Anna Bolena* de Donizetti.

*** Un opéra-comique en un acte, les *Pontons de Cadix*, paroles de MM. Paul Duport et Ancelot, musique de M. Eugène Prévost, l'auteur de *Cosmo*, a réussi cette semaine au théâtre de l'Opéra-Comique.

*** Mademoiselle Jenny-Colon se prépare à recueillir la succession de madame Casimir, en commençant par le rôle de Camille dans *Zampa*.

*** Le titre provisoire sous lequel se répète l'ouvrage de MM. Planard, Saint-Georges et Onslow, est le même que celui d'une tragédie, jouée sous l'empire devant la cour, et sous la restauration au Théâtre-Français, et qui fut le dernier ouvrage livré à l'épreuve de la représentation par l'auteur des *Templiers*. Ce titre est : *Les États de Blois*. Il révèle l'époque de l'action ; mais nous sommes fondés à croire qu'il n'indique pas l'action elle-même, et qu'elle n'est pas consacrée à des intérêts politiques.

*** Dimanche dernier, pour la fête patronale de saint Eustache, a été exécutée, dans l'église de ce nom, une messe en musique composée de plusieurs morceaux d'Haydn, de Mozart et de Chérubini.

*** M. Delrieu, qui, indépendamment de ses tragédies, avait encore travaillé pour l'Opéra-Comique, où une de ses pièces, *Michel-Ange*, était même restée long-temps au répertoire, vient de mourir à l'âge de soixante-seize ans. On a remarqué que le seul acteur qui se fût associé à une députation de la commission des auteurs pour tenir les coins du poële aux obsèques de cet écrivain, était Henri, du théâtre de la Bourse. Nous voyons avec plaisir un artiste lyrique s'honorer par cette fidélité à l'amitié et au sentiment des convenances.

*** Saupbar, premier ténor du théâtre de Gand, vient de faire maintenir par les tribunaux son engagement, que le directeur, M. Fédé, voulait rompre.

*** On annonce pour le jour de Ste-Cécile une solennité qui ne peut manquer d'intéresser vivement tous les vrais amateurs de la capitale. La société des concerts du Conservatoire, exécutera dans l'église St-Roch, le jour de la fête de cette patronne des musiciens, un des chefs-d'œuvre de notre illustre Chérubini, la grande messe du sacre.

*** Le 30 octobre dernier, les amateurs de la société de M. le marquis de Bellisen, ont représenté à son château de Royaumont un opéra nouveau intitulé : *la Seraphina*. Le poème avait été publié par M. Frédéric Soulié dans une de nos revues. C'est l'histoire d'une jeune Bohémienne qui, élevée par un grand seigneur espagnol, est devenue une cantatrice célèbre. Son protecteur veut s'unir à elle, à condition qu'elle oubliera ses triomphes de théâtres. Ebloui un instant par le titre de duchesse, elle est sur le point d'accepter ; mais bientôt la passion de l'art l'emporte dans son cœur, elle renonce aux grandeurs pour rester la Seraphina, l'idole du public de Madrid. Sur ce sujet, riche en situations musicales, M. de Ploton a écrit une partition, qui, de l'aveu des amateurs éclairés qui l'ont entendue, eût obtenu un brillant succès sur l'un de nos théâtres lyriques. Sa musique, comme celle de Rob-Roy, qu'il avait composée naguère pour les mêmes amateurs a été exécutée avec le talent le plus distingué par mesdames de Forges et Lecocq, et par MM. le vicomte Deguerau, Panel et Lecocq.

*** Le célèbre violoncelle, M. Max Bohrer, dont plusieurs concerts nous ont fait apprécier, il y a quelques années, le talent supérieur, est en ce moment à Paris. Il se dispose à partir pour la Russie. Mais on espère qu'il se fera entendre auparavant dans la salle de l'Opéra. Nous le croyons aussi. Ne croit-on pas toujours ce qu'on désire ?

*** Au moment de terminer son cours de musique vocale, M. Aimé Paris y admettra gratuitement ceux qui voudront juger par eux-mêmes des progrès faits par les élèves de tout âge, qui ont commencé à suivre ses leçons depuis le 8 août dernier. On pourra leur offrir à déchiffrer de la musique dans tous les tons et sur toutes les clés, indépendamment des morceaux d'ensemble et des chœurs qu'ils exécutent sans accompagnement.

*** La célèbre pianiste, madame Anderson, de Londres, vient d'arriver à Paris. On dit, et c'est avec regret que nous le répétons, qu'elle partira sans se faire entendre publiquement.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

MUSARD.	Les Lilas, 3e recueil de walses pour piano.	4	50
	Les mêmes pour orchestre	4	50
	Les mêmes en duo	4	50
H. HERZ.	Bagatelle facile sur une tyrolienne	4	50
F. HUNTEN.	Variations sur une tyrolienne de Mercadante, à 4 mains	6	»
BROD.	Souvenir musical, choix d'airs d'opéras modernes pour deux hautbois, quatre suites, chaque	6	»
CRART.	Odes et Ballades de Victor Hugo, accompagnement de piano	6	»
—	Les mêmes avec accompagnement de guitare	3	75
BOCHSA.	Op. 319. Ricordanza della Norma	6	»
H. HERZ.	Rondo sur le Châlet	5	»
—	Walse dramatique à 4 mains	5	»
F. HUNTEN.	Marche de Rossini variée à 4 mains	6	»
LOUIS et HERZ.	Bagatelle facile, piano et violon	5	»
LEPLUS et HERZ.	Bagatelle facile, piano et flûte	5	»
BARBEREAU.	Deux grandes valses pour piano	5	»
ROPICQUET.	Nelly la baigneuse, romance, piano	2	»

MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE DE RICHELIEU.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES

PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.— Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

Recueil de morceaux instructifs et amusans, à l'usage de la jeunesse, sur des motifs des operas de

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER ET ROSSINI,

COMPOSÉ ET TRÈS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer, marche de Sémiramis, de Rossini.... 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy ; cavatine du Crociato, de Meyerbeer ; valse de Cosimo..... 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini..... 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié..... 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy..... 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost..... 3 75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates... 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo..... 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr..... 3 75
4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini..... 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates..... 3 75
6. Variations sur un thème de Weber..... 3 75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini.. 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber..... 3 75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer..... 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy..... 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini..... 3 75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates..... 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy..... 3 75
4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini. 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Spohr..... 3 75
6. Air allemand varié..... 3 75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable..... 3 75
2. Le Carnaval de Venise, rondo-valse..... 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti..... 3 75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer..... 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy..... 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. 3 75

Le prix marqué de chaque livraison est de 15 fr., et de chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c.

LES HUGUENOTS, DE MEYERBEER,

PARTITION DE PIANO ET CHANT, cartonné, net : 40 francs. PARTITION DE PIANO SOLO AVEC ACCOMPAGNEMENT DE FLUTE OU VIOLON, *AD LIBITUM*, cartonné, net : 25 francs.

QUATRE AIRS DE BALLETS DES **HUGUENOTS** EN RONDO BRILLANT POUR LE PIANO, PAR **J. HERZ.**

N° 1. Les Baigneuses.
N° 2. Les Bohémiens.
N° 3. La Gondole.
N° 4. Le Bal.
Prix de chaque : 6 francs.

TROIS RONDINOS SUR LES MOTIFS FAVORIS DE **L'ÉCLAIR, D'HALEVY,** COMPOSÉS POUR LE PIANO PAR **J. A. OSBORNE.** N° 1, 2 et 3, chaque : 6 francs.

TROIS BAGATELLES sur les motifs des **HUGUENOTS,** POUR LE PIANO A 4 MAINS, PAR **A. LECARPENTIER.** Prix de chaque : 5 francs.

TROIS BAGATELLES pour le piano à 4 mains, sur les motifs favoris de **L'ÉCLAIR,** COMPOSÉS PAR A. LECARPENTIER. Prix de chaque : 5 francs.

TROIS DIVERTISSEMENS Pour guitare, flûte ou violon, sur des motifs des **HUGUENOTS** ET DE **L'ÉCLAIR, D'HALEVY,** PAR F. CARULLI. Trois suites par opéra, chaque : 4 fr. 50 cent.

LES HUGUENOTS, Trois suites de variations brillantes sur les motifs du célèbre opéra de **Meyerbeer,** COMPOSÉES POUR LE PIANO PAR **J. A. OSBORNE.** Prix de chaque : 7 f. 50 c.

MOSAÏQUE des principaux motifs de l'opéra les **HUGUENOTS,** ET DE **L'ÉCLAIR, D'HALEVY,** Pour guitare seule, PAR F. CARULLI. Deux suites par opéra, chaque : 4 fr. 50 c.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. N° 47.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	»
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 NOVEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Histoire d'un quatuor d'amateurs; Par M. Ed. Monnais. — Académie royale de musique : LA ESMÉRALDA; par M. H. Berlioz. — Nouvelles.

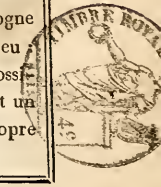
HISTOIRE D'UN QUATUOR D'AMATEURS.

(1er Article.)

Notre titre a besoin d'un mot d'explication. Ce n'est pas l'histoire d'un quatuor composé par des amateurs que nous voulons conter, Dieu nous en garde! c'est celle de quatre amateurs qui se réunirent long-temps, à une époque déjà ancienne, pour faire de la musique. Deux d'entre eux jouant fort agréablement du violon, un troisième de l'alto, et le dernier du violoncelle, le quatuor se trouva établi sur des bases raisonnables et solides, le quatuor, cette chose si difficile à constituer, comme le savent tous ceux qui cultivent le genre de musique appelé par les Italiens *da camera*, ce qui peut se traduire par musique intime.

Et l'on sent bien que nous parlons ici d'un bon quatuor, à l'effet duquel concourent non seulement les affinités de talent, mais les sympathies de l'ame, d'un quatuor qui a de l'avenir, parce qu'il est fondé sur une certaine communauté d'affections, d'habitudes, sur l'amitié, l'estime, et non d'un de ces quatuors de hasard, destinés au plaisir d'une soirée unique, après laquelle tout est consommé, d'un de ces attelages boiteux de quatre individus, qui ne se sont jamais vus, qui se placent, sans se regarder, devant leurs pupitres, et se séparent ensuite pour ne se rejoindre jamais. Quand on aime sincèrement le quatuor, on ne saurait professer trop d'horreur pour ces alliances fortuites et brutales.

On a beaucoup parlé, beaucoup écrit sur le quatuor, sans que jusqu'ici personne soit remonté jusqu'à son principe essentiel. A rechercher physiologiquement la cause du plaisir que l'exécution du quatuor procure aux exécutans (nous ne disons rien des auditeurs, et l'on verra bientôt pourquoi), il semblerait d'abord qu'elle réside dans la réunion des quatre parties fondamentales de l'harmonie, représentées chacune par un instrument, dans l'importance du rôle dévolu à chacun, dans sa coopération nécessaire, indispensable, évidente à la besogne générale. Là en effet rien de trop, ni de trop peu; point de parties doublées, point de confusion possible; tout est net et distinct, tout a un sens et un but. Chaque exécutant est acteur dans sa propre



jouissance, et non plus objet passif d'une jouissance que d'autres préparent et confectionnent à son intention. Toutes ces observations sont exactes et vraies : néanmoins il faut encore chercher ailleurs le principe du phénomène que nous examinons.

Vous souvient-il d'avoir lu le passage suivant dans les charmantes *Lettres sur Haydn*, écrites par M. de Stendhal, qui s'amusait alors à s'appeler *Alexandre César Bombet*? « Une femme d'esprit disait qu'en » entendant les quatuors d'Haydn elle croyait assis- » ter à la conversation de quatre personnes aima- » bles. Elle trouvait que le premier violon avait » l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen » âge, beau parleur, qui soutenait la conversation » dont il donnait le sujet. Dans le second violon, » elle reconnaissait un ami du premier, qui cher- » chait par tous les moyens possibles à le faire bril- » ler, s'occupait très-rarement de soi et soutenait la » conversation plutôt en approuvant ce que disaient » les autres qu'en avançant des idées particulières. » L'alto était un homme solide, savant et senten- » cieux : il appuyait les discours du premier violon » par des maximes laconiques, mais frappantes de » vérité. Quant à la basse, c'était une bonne femme » un peu bavarde, qui ne disait pas grand'chose, et » cependant voulait toujours se mêler à la conver- » sation; mais elle y portait de la grace, et pen- » dant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs » avaient le temps de respirer. On voyait cependant » qu'elle avait un secret penchant pour l'alto, » qu'elle préférait aux autres instrumens. » Ne cherchons plus, le principe est trouvé; pour le déduire de ce qui précède, il n'est besoin ni d'un génie profond, ni d'un effort sublime.

Le quatuor résout un problème difficile, en fournissant à quatre personnes réunies le moyen de parler toutes les quatre à la fois, sans se couper la parole, sans manquer à l'usage, à la politesse. Au contraire, en parlant ainsi, tous les interlocuteurs se font valoir l'un l'autre, se rendent de mutuels services : leur conversation n'est agréable que parce qu'elle est simultanée : ce que chacun dit ne signifierait rien isolé de ce que disent les trois autres, à la différence des conversations ordinaires du monde, qui ne sont que des hostilités plus ou moins déclarées, où plusieurs vanités se rencontrent et se choquent, où l'on ne brille qu'aux dépens de ses antagonistes, où la parole étant au premier occupant, chacun tâche de s'en saisir par force ou par ruse, où enfin, si quelqu'un parvient à la garder un peu plus qu'il ne semble permis, tous les autres sont prêts à lui rompre en visière ou à quitter la place. Rien de semblable n'arrive dans le quatuor, où tous les appelés sont élus, où chacun parle et s'amuse, à moins que par hasard il ne s'en trouve un cinquième, un musicien de supplément, obligé d'attendre pour faire sa partie que le second violon ou l'alto veuille bien se reposer. Or, en attendant, celui-là s'ennuie, et c'est tout simple, il écoute et ne dit mot!

Si, vous proposant d'entreprendre un voyage de quelques mois en Italie, en Allemagne, vous cherchiez trois compagnons de route aimables, spirituels, s'accordant avec vous et entr'eux de ton, de manières, de langage, vous auriez de la peine à les trouver sans doute, et vous vous croiriez fort obligé à votre étoile en cas de succès : la peine serait bien plus grande encore si vous cherchiez trois concertans capables de former avec vous un bon quatuor! Même parmi les artistes, troupe réglée et disciplinée, le choix offrirait des difficultés : dans le corps franc des amateurs, que les Muses et Apollon vous soient en aide! il y a tant de variétés, de bizarreries, sans compter les monstruosités, dans l'espèce mélomane! Mettons à part la classe d'amateurs qui cultive les instrumens à vent, et qui n'est pas la moins excentrique : bornons-nous à celle qui s'est vouée aux instrumens à cordes avec la seule perspective, la seule ambition du quatuor. Dans cette classe unique, quelle diversité de caractères et de tempéramens!

Les uns ont le jeu trop fort, les autres trop faible, les uns trop dur, les autres trop doux.

Les uns mènent l'allegro un train de poste, les autres se pâment et s'endorment dans l'adagio.

Les uns se crottent légèrement dans le menuet, et s'embourbent dans le presto jusque par-dessus les oreilles : les autres n'en prennent qu'à leur aise, et, dès que l'haleine ou les doigts leur manquent, ralentissent sans façon le mouvement.

Ceux-ci battent la mesure avec leur pied; ceux-là comptent tout haut les pauses.

Ceux-ci exhalent de tendres soupirs, ceux-là un sourd grognement à chaque retour de la phrase favorite, selon leur manière différente d'exprimer leurs émotions.

Il y en a qui s'abandonnent à une malheureuse surabondance de verve, et chargent de broderies le thème le plus pur; d'autres, qui ayant des goûts plus simples, préfèrent escamoter régulièrement trois notes sur six.

Après ceux qui râclent sans cesse à tours de bras, viennent ceux dont le jeu se dérobe constamment à la perception de l'oreille la plus fine. Le crin de leur archet effleure si légèrement la corde, qu'il semble avoir peur de la toucher : ils rappellent ces soldats citoyens, qui, dans le maniement des armes, posent leur fusil sur leur pied, jamais à terre, pour éviter le flagrant délit de l'avance ou du retard. De leur part, aucune note fausse, ni fausse note, ni dissonance quelconque à redouter, mais aussi rien à espérer pour le complément de l'harmonie : silence absolu, discrétion exagérée, dont le moindre inconvénient est de réduire le quatuor aux proportions du trio !

On n'en finirait pas s'il fallait énumérer toutes les allures des amateurs exécutant le quatuor. Ce fut donc la providence (le hasard n'aurait pas si bien fait), qui, vers le commencement de la seconde année de ce siècle, rassembla les quatre individus, dont les noms et qualités suivent, d'après l'ordre hiérarchique de leur position respective, non dans la société, mais dans le quatuor. Premier violon, M. le comte de Grandpierre, dernier rejeton d'une noble famille de Picardie; second violon, Sébastien Mimi Pichard, ancien violon de l'Opéra; alto, Boniface Désaudrais, fils d'un riche armateur, et riche propriétaire lui-même; violoncelle, Émile Buisson, fils d'un menuisier de Nevers, qui n'était pas poète comme maître Adam, mais que la lecture de Jean-Jacques Rousseau avait rendu philosophe. Les révolutions et les arts jouissent du privilége de rapprocher les conditions, d'effacer les distances. Il n'avait pas fallu moins de leur action combinée, pour resserrer dans le cercle de la plus étroite familiarité, des hommes partis de points si opposés et destinés à des carrières si différentes.

Le comte de Grandpierre avait cinquante ans sonnés ; il était petit et maigre; on n'apercevait sur sa physionomie aucun vestige de splendeur passée; il avait dû être toujours à peu près tel qu'on le voyait, jaune de teint, sec de corps. L'élégance de sa démarche et de toute sa tournure, la pose altière de sa tête, l'affabilité protectrice de son regard, auraient suffi pour constater, au besoin, l'éclat de son origine. Après la prise de la Bastille, en 1789, il avait quitté la France l'un des premiers, et planté sur les bords du Rhin la bannière royaliste. L'un des premiers aussi, dès le temps de l'anarchie bourgeoise et tyrannique, licencieuse, mais non inglorieuse du Directoire, il revit la patrie, rentra dans Paris, et fit rayer son nom de la fatale liste. Toute sa famille avait péri, tous ses biens avaient été vendus, sauf une petite ferme oubliée, qu'on lui restitua, et qu'il se hâta d'aliéner moyennant deux mille francs de rente viagère. Héritier présomptif d'un opulent patrimoine, il l'avait vu s'évanouir, s'abîmer, et de ses débris n'avait sauvé que de quoi vivre à peine. Élève de Gaviniès et de Jarnowick, il tenait de ces maîtres fameux un talent, grandi par l'étude, par le malheur, par l'exil même; car son séjour en Allemagne lui avait singulièrement profité. L'amour de la musique l'emportant chez lui sur son dévoûment à l'autel et au trône, ses confrères, les émigrés, assuraient qu'à l'armée de Condé on le voyait l'archet à la main beaucoup plus souvent que l'épée, et que même, dans les dernières campagnes, il ne portait plus d'autre bagage militaire qu'une boîte à violon et un rouleau de musique!

Sébastien Mimi Pichard, virtuose émérite, ex-violon-solo de l'Académie royale de musique, ancien chef et directeur des concerts du comte de Grandpierre, avait dix ou douze ans et cinq ou six pouces de plus que lui : là se bornaient ses avantages physiques. Sa pension de retraite n'étant que de huit cents francs, l'ancien Mécène avait conservé ceux de la fortune, auxquels il est juste d'ajouter ceux d'un talent plus nerveux, d'une exécution plus brillante et plus moderne : aussi, depuis son retour d'Allemagne, chaque fois qu'il faisait de la musique avec Pichard, il se chargeait du premier violon, qui, jadis (avant la révolution), était toujours réservé à l'artiste.

De nos jours, on parle beaucoup de progrès musical, de goût musical; on dit que chaque jour ajoute à la popularité de l'art, et l'on a raison. Néanmoins ce que nous voyons est peu de chose, comparé à ce qu'ont vu nos pères. On n'a pas l'idée de l'essor prodigieux que prit tout à coup la musique, au sortir des sombres et sanglantes journées de la terreur. A peine l'échafaud fut-il renversé, que la France entière se mit à chanter, comme aussi à dan-

ser, à jouer, à courir au spectacle, aux jardins publics. De tous les moyens de s'étourdir sur les maux passés, la musique étant le plus puissant, on s'adressa surtout à la musique qui devint l'ame de tous les plaisirs. Alors les grands talens abondaient dans tous les genres, compositeurs, chanteurs, instrumentistes. L'institution du Conservatoire concourait, avec les campagnes d'Italie et d'Allemagne, à multiplier les artistes et les amateurs. Aux fameux concerts de la loge olympique, fondée en 1780, avaient succédé ceux de Feydeau et de la rue de Cléry, qui jouirent d'une vogue brillante en 1796 et en 1802. La foule se pressait encore à une multitude d'autres concerts. Le nom de Garat, si prestigieux alors, n'était pas seul en possession de l'attirer; le jeune Blangini, chassé de son pays par la conquête, peu de temps après son arrivée dans la métropole des conquérans, donnait, chaque décadi, des concerts où se réunissait l'élite de la société parisienne. C'était une passion, une fureur. Et qui pourrait compter les myriades d'amateurs qui participaient au mouvement général, sans sortir de leur salon ou de leur chambre, en exécutant bien ou mal les quatuors d'Haydn, de Mozart, et même de Pleyel? Chose remarquable! la coalition de Pilnitz n'avait porté nulle atteinte aux quatre œuvres de quatuors dédiés par Pleyel au roi de Prusse!

Le comte de Grandpierre n'eut rien de plus pressé que de se replonger dans le tourbillon musical, hors duquel il ne concevait pas la vie. Pichard, qu'il rencontra le lendemain de son retour, le conduisit dans diverses maisons, où l'on faisait de la musique plus ou moins bonne. Pichard, lui, n'avait pas quitté Paris; il avait vu de près les crises les plus terribles, et il n'avait pas laissé de courir d'assez graves dangers. En sa qualité de pensionnaire de l'Opéra, ses voisins de la rue des Bons-Enfans le regardaient comme un aristocrate; vers l'époque du jugement de Louis XVI, on l'accusa, auprès du comité de sa section, d'avoir joué un soir, la fenêtre fermée et avec une sourdine, l'air significatif : *O Richard, ô mon roi!* L'accusation était terrible : heureusement Pichard, prévenu à temps, ne perdit pas la tête, ce qui était le seul moyen de la conserver : il se mit à jouer, la fenêtre ouverte, de toute sa force et pendant des heures entières : *Ah! ça ira, ça ira, Vive la carmagnole!* et autres airs de circonstance. Il continua ainsi pendant toute une semaine, et si avant dans la nuit, que, d'un commun accord, ses voisins le supplièrent de se montrer moins chaud patriote, à quoi Pichard consentit, persuadé que personne dans les environs ne s'aviserait plus désormais de suspecter son civisme. La musique l'avait compromis, la musique le sauva : c'était elle aussi qui l'aidait à vivre, en lui procurant de temps en temps quelques bons dîners chez des gens, qui, fidèles à leurs habitudes quand tout changeait autour d'eux, se consolaient des grands malheurs publics par de petits plaisirs particuliers.

Antoine Desaudrais était l'un de ces philosophes pratiques, doués par la nature de l'heureuse faculté de s'affliger peu et rarement. Son père lui avait laissé une belle fortune, et il ne prit aucun soin de l'augmenter, parce qu'en thèse générale, se donner du mal pour quelque chose au monde lui paraissait la plus insigne des folies. Il jouissait de son bien sans embarras, sans bruit. Lorsque la révolution éclata, il se tint tranquille. Au lieu de fuir en pays étranger, ce qui eût entraîné des efforts, de la fatigue, il resta chez lui, se contentant de passer les jours les plus néfastes à six lieues de Paris, dans une jolie et simple habitation qu'il possédait à Villiers-Adam, loin de la grande route, au milieu des champs et des bois. C'est là qu'il fit connaissance et se lia d'amitié avec Emile Buisson, nouvelle preuve de cette vérité que les hommes se plaisent et s'attachent non moins par les contrastes que par les rapports.

Personne ne ressemblait moins à Antoine Désaudrais qu'Émile Buisson, sous le point de vue moral et physique. Désaudrais avait quarante-cinq ans, une figure agréable et douce, peu de principes arrêtés, excepté celui d'une insouciance où il entrait quelques doses d'égoïsme. Buisson était plus jeune de vingt années,: élevé à la Jean-Jacques par son père le menuisier, l'éducation avait accru son énergie et sa chaleur naturelle: la triste épreuve qu'il avait faite des choses humaines, l'avait rendu profondément misanthrope. Son pauvre père, ardent et généreux partisan de réforme sociale, avait payé de sa vie le crime d'avoir plaint les Girondins et maudit Robespierre. Peu de temps avant cette affreuse catastrophe, un accident, enveloppé des voiles d'un mystère que Buisson ne soulevait jamais, l'avait étrangement défiguré en lui broyant tout un côté de la face, et le privant de l'usage d'une jambe. Vers

cette époque, Dséaudrais le rencontra, releva son courage], le réconcilia avec Dieu, avec la vie, non sans une arrière-pensée d'intérêt personnel. Émile Buisson était excellent musicien, jouait de plusieurs instrumens et surtout du violoncelle. Or, quiconque a cultivé le quatuor, sait combien les bons violoncelles sont peu communs. Désaudrais se ménageait donc une utile ressource pour l'avenir, en sauvant un brave jeune homme, et en se créant un ami. Quant à lui, d'après son caractère et ses mœurs, son aversion innée pour les emplois brillans et pénibles, l'alto devait être son partage exclusif; en effet, de bonne heure il s'était voué sans retour à cet instrument modeste et à la clé d'*ut*.

Les agitations politiques avaient souvent ébranlé de leurs contrecoups les paisibles jouissances de Désaudrais. Plus d'une fois ses matinées ou ses soirées avaient manqué faute d'un acteur essentiel, forcé, bien malgré lui, d'aller faire sa partie soit en prison, soit au tribunal, soit ailleurs! Pendant quelque temps, une mortalité effrayante avait régné sur les premiers violons, comme si la foudre, même au sein du quatuor, s'attaquait toujours de préférence aux sommités. La foudre ayant cessé de gronder, l'ordre s'étant rétabli dans la république, la musique aussi avait repris une assiette plus tranquille. Cependant, à la dernière réunion chez Désaudrais où Pichard était invité, le premier violon fit encore défaut, mais celui-là était mort d'apoplexie, à la suite d'un dîner chez le second consul Cambacérès : la France avait changé de régime. Pichard proposa d'amener à la réunion prochaine, le comte de Grandpierre, dont il garantit le talent, et la proposition fut acceptée.

Le 25 mars 1802, ou, pour se conformer au style du temps, le 4 germinal an x, le propre jour de la signature du mémorable traité d'Amiens, qui promettait une longue paix et ne donna qu'un rapide armistice, le comte de Grandpierre, présenté par Pichard, se rendit chez Désaudrais où se trouvait déjà Buisson. Les paroles de politesse échangées, nos quatre amateurs se mirent à l'œuvre, et débutèrent par le beau quatuor d'Haydn, en *mi bémol*, de l'œuvre 33.

Les coups de sympathie sont fréquens en amour: en musique on en citerait peu de plus soudains, de plus électriques que celui qui frappa à la fois les quatre exécutans. Dès le premier morceau, ils se sentirent faits l'un pour l'autre, et leur amitié fut sur le point d'éclore: elle s'épanouit décidément dans le magnifique quatuor de Mozart, en *ré majeur*, de l'œuvre dix-huit. La manière dont ils se répondirent dans les admirables répliques de l'*andante*, leur gagna le cœur à tous, et, l'*andante* fini, avant d'attaquer le *minuetto*, ils se levèrent tous spontanément pour se serrer la main, excepté le pauvre Buisson qui tendit la sienne, sans quitter son siége, à cause de son instrument et de son infirmité. Cette poignée de main équivalait au serment vulgaire : *à la vie*, *à la mort*! « O mes amis, s'écria Désaudrais, voilà une heureuse soirée, et qui ne sera pas la dernière. J'entrevois qu'il me sera possible de réaliser un projet que je caresse depuis nombre d'années, et que je vous soumettrai à notre première réunion. » S'étant donné parole pour le lundi prochain, et regrettant fort que leurs engagemens respectifs ne leur permissent pas de devancer la huitaine, nos quatre amateurs se séparèrent, le cœur attendri, les yeux humides. Chacun d'eux s'endormit dans une extase quasi-religieuse, et les rêves les plus doux embellirent leur sommeil.

Ed. M.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

La Esméralda, opéra en 4 actes; paroles de M. Victor Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin, décors de MM. Philastre et Cambon.

(Première représentation.)

Il est sans doute superflu de donner au lecteur une analyse détaillée de la pièce; la popularité du roman-poème d'où elle est tirée est trop grande aujourd'hui, et les personnages qui s'y meuvent sont devenus des types trop célèbres pour que nous nous croyions obligés d'en parler encore après tant de si habiles critiques. Ainsi donc, et seulement pour éviter aux admirateurs de *Notre-Dame de Paris* la peine de se mettre en frais d'imagination, et le déplaisir d'un désappointement inévitable, nous dirons en peu de mots comment M. V. Hugo a modifié sa fable pour l'adapter à la scène lyrique. Il avait à vaincre là une difficulté réelle, celle de satisfaire les exigeances des lecteurs du roman. Chacun d'eux, en effet, ne manque pas de composer à sa manière un opéra magnifique, plus ou moins différent de la forme choisie par M. Hugo lui-même pour le libretto qui nous occupe, et qui n'aurait probablement que l'inconvénient d'être anti-musical ou inexécutable. Esméralda, Phœbus, Frollo, Clopin et Qua-

simodo sont les seuls personnages conservés dans l'opéra. Pierre Gringoire, la Chantefleurie, Louis XI, n'y figurent point. On ne retrouve, ni la fameuse scène du petit soulier, ni celle de la représentation de la *moralité*, ni celle de la question, ni le siége de Notre-Dame, ni le mariage de Quasimodo, ni la chute de Frollo du haut des tours, ni quelques autres épisodes dont la lecture émeut et attache au plus haut degré, mais dont la représentation, fût-elle *possible*, ne serait pas supportable, surtout à l'Opéra. Le poète s'est borné à une esquisse rapide, dans laquelle il n'a fait entrer que celles des parties de son grand tableau qui pouvaient servir les intérêts de la musique en se renfermant dans le cadre toujours plus ou moins restreint de l'Opéra. Frollo, aidé du sonneur Quasimodo, essaie d'enlever Esméralda. Le capitaine Phœbus, à la tête de ses archers, accourt aux cris de la Bohémienne, la délivre, arrête Quasimodo, et la ronde de nuit reprend sa marche. De là, exposition du pauvre sonneur au pilori, amour d'Esméralda pour son beau défenseur, rage concentrée de Frollo, rendez-vous des deux amans, poignardement de Phœbus par le prêtre, condamnation de la jeune fille, accusée de l'assassinat du capitaine; dernières propositions du prêtre à Esméralda, refus et imprécations de celle-ci, et son amende honorable devant l'église Notre-Dame. Cette scène, fort belle, dont le seul défaut est de rappeler un peu celle du dénoûment de *la Juive*, est interrompue, comme dans le roman, par l'intervention du sonneur, qui saisit Esméralda et l'emporte dans l'intérieur de l'église en criant : *Asile!* Mais l'implacable Frollo va ressaisir sa proie,

> Elle est Bohémienne ;
> Notre-Dame ne peut sauver qu'une chrétienne ;
> Même embrassant l'autel, les païens sont proscrits.

et malgré les efforts de Quasimodo, la pauvre fille va être rendue au bourreau, quand Phœbus, que sa blessure avait retenu loin du lieu de la scène, s'y fait porter assez à temps pour désigner à la justice son véritable assassin, et proclamer, en expirant, l'innocence d'Esméralda.

Cette donnée est simple, claire, et fort avantageuse, ce me semble, aux développemens musicaux. Peut-être pourrait-on lui reprocher d'avoir amené beaucoup de scènes tristes, d'où un trop grand nombre de morceaux de musique lugubre devait nécessairement résulter; mais cet inconvénient est bien racheté par la grandeur imposante des cérémonies, l'intérêt dramatique, la beauté des décors et l'heureuse étrangeté des costumes. C'est une idée fort belle, à mon sens, d'avoir montré l'église de Notre-Dame sous tous ses aspects, de loin et de près, dans presque toutes les décorations; le monument devient, pour ainsi dire, un personnage du drame qui se déroule autour de lui, et la majesté sombre de son aspect ajoute au grandiose ou au pittoresque des scènes auxquelles il préside.

Le tableau qui ouvre le troisième acte, et dans lequel la silhouette noire de Notre-Dame se dessine à l'horizon sur un rouge coucher de soleil, est surtout d'un admirable effet.

Mais tous ces brillans accessoires ne doivent pas nous distraire plus long-temps de l'objet principal, la musique, dont on a tant parlé sans la connaître, et dont le mérite ne peut manquer d'être reconnu avant peu de tous les gens doués de quelque sentiment élevé de l'art et de la moindre impartialité. Pour ceux qui *ont fait leur siége* d'avance, comme des passions politiques, des haines de parti leur dictent seules leur jugement, nous n'essaierons pas de les combattre; l'art ne peut ni ne doit rien avoir à démêler avec de pareilles questions. Mademoiselle Bertin a écrit une partition, fort remarquable sous une foule de rapports, dont les défauts sont de ceux que l'expérience peut faire disparaître, et dont les beautés décèlent en général chez l'auteur un sentiment du style et une force de pensée extrêmement rares. Son orchestre est en général trop chargé, trop rude pour les voix; mais il se fait distinguer par un bon sentiment dramatique et par des oppositions entre les masses instrumentales souvent pleines de bonheur. Je voudrais y entendre moins de trompettes, de trombonnes, et surtout moins d'ophicléides; la grosse caisse est employée avec assez de modération. Pour les chœurs, je crois que, vu l'usage fréquent qu'on y remarque du *débit syllabique*; ils ne sont pas toujours écrits de manière à ce que les voix puissent s'y produire avec tous leurs avantages, le son n'a pas le temps de se développer, et les paroles sont prononcées parfois avec tant de précipitation, qu'il devient à peu près impossible aux chanteurs de les articuler nettement. Ce défaut n'existe pas, du reste, seulement pour les chœurs, on le remarque aussi dans quelques parties des rôles.

Un autre côté défectueux dans la composition de mademoiselle Bertin, est celui de la coupe rhythmique des phrases. Je ne suis pas le moins du monde partisan de la *carrure* quand même; je sais qu'avec ce système, on peut se priver d'une foule de tours mélodiques imprévus et d'effets d'une énergie quelquefois extraordinaire; je crois que toutes les combinaisons de mesures sont possibles, et que les accens peuvent se placer indifféremment sur tous les temps ou fractions de temps quand l'expression l'indique; je pense donc que mes observations à ce sujet ne seront pas confondues avec celles des musiciens qui comptent les mesures d'une phrase avant de l'entendre, et la déclarent fautive selon qu'elle se compose de trois, cinq ou sept mesures, au lieu de deux, quatre ou huit. Mais il y a des occasions cependant, et elles sont en très-grand nombre, où la *carrure* (ou mieux encore la symétrie) est absolument nécessaire. Cette nécessité, mademoiselle Bertin ne l'a pas toujours reconnue, et il y a quelques-unes de ses mélo-

dies dont le début et la conclusion sont de telle sorte, que l'exécution en devient, je ne dirai pas difficile, mais dangereuse pour les chanteurs. En effet, ceux-ci étant obligés de chanter de mémoire, n'ont pas, pour aider cette faculté, de meilleur auxiliaire que le sentiment musical; or, s'ils rencontrent dans leurs rôles des combinaisons qui ne concordent pas tout-à-fait avec ce sentiment, il en doit résulter pour eux une difficulté nouvelle qui leur ôte toute assurance, et les expose souvent à de graves erreurs.

A part ces défauts, bien excusables dans une jeune personne qui n'a pas encore trouvé d'assez fréquentes occasions d'entendre ses ouvrages et d'en observer l'effet, il faut dire, et c'est un devoir de le dire hautement, des beautés incontestables et du premier ordre brillent en maint endroit dans la partition d'Esméralda. Les chœurs des truands, la marche du pape des fous, au premier acte, sont d'une grande originalité et d'une verve peu ordinaire; l'air de Levasseur contenait quelques longueurs; elles ont disparu après la première représentation: le récitatif qui le précède et l'andante sont du plus beau caractère. En général, ce rôle de Frollo, supérieurement conçu, se soutient, d'un bout à l'autre de la pièce, à une grande hauteur d'expression, et dans un style constamment noble et sévère. La scène du pilori est pleine de vivacité, et le chœur « Il enlevait une fille », qu'on y entend deux fois, est une de ces idées aussi simples qu'heureuses, dont le succès est assuré. J'aime moins le final; il n'est pas d'une facture aussi franche, et les idées manquent souvent de nouveauté. Au troisième acte, après une scène de buveurs supérieurement instrumentée, vient un trio où tout ce que la musique a de plus énergique devait nécessairement trouver place. Mademoiselle Bertin n'est pas restée au-dessous d'une tache aussi difficile; l'intérêt du morceau, habilement ménagé jusqu'à la catastrophe, saisit et entraîne. On a remarqué, parmi les idées les plus saillantes, la charmante phrase qui peint si bien le trouble d'Esméralda :

Monseigneur le comte,
Mon cœur que je dompte
Est rempli de honte
Et rempli d'effroi.

Et plus loin, l'*a parte* de Frollo, sur une seule note, avec un coup *piano* de timballes sur le premier temps de chaque mesure :

Ah ! ne frappez pas son oreille,
Pas rapprochés de la mort :
Ma haine jalouse veille
Sur leur amour qui s'endort.

C'est du grand style tragique. Disons aussi que mademoiselle Falcon, Nourrit et Levasseur, font admirablement valoir cette scène d'une exécution si difficile sous tous les rapports. Mais ce qui me paraît supérieur à tout ce que je viens de citer, c'est le quatrième acte tout entier, et surtout le grand duo de la prison et l'air de Quasimodo (1), aujourd'hui déjà généralement admiré. La mélodie lente du milieu du duo est extrêmement touchante, et je crois qu'on trouverait peu d'idées musicales mieux présentées que celles de la phrase *sotto voce* de Levasseur : «Dans la nuit je l'ai conduite», ou de la rentrée du thème de la coda : « Donne ta main». Pour l'air de Quasimodo, je n'hésite pas à le regarder comme un petit chef-d'œuvre. Les modulations, l'enchaînement des phrases, les mélodies, le rhythme, la gradation des effets, tout y est choisi avec un art étonnant; tout y est d'un pittoresque de bon goût, qui séduit l'imagination, et s'en empare complètement dès les premières mesures. Massol, qui ne compte guère dans son rôle que ce morceau, en a tiré un tel parti, il l'a chanté et mimé avec tant de verve, que la salle entière a crié *bis*, et que le pauvre sonneur aux jambes torses a dû se traîner en scène une seconde fois pour le répéter.

Le rôle de Nourrit est ingrat; il n'offre rien de brillant ni à l'acteur, ni au chanteur, et cependant il a su lui donner une physionomie intéressante par l'élégance, la grace et l'irréprochable correction de son jeu et de son chant. Mademoiselle Falcon et Levasseur sont beaucoup mieux partagés, ce qui ne diminue en rien le mérite de leur exécution; car pour être plus brillans, leurs rôles n'en sont pas moins difficiles : l'une est une Esméralda ravissante, l'autre un Frollo terrible, et tous les deux sont beaux d'inspiration dramatique autant que d'entraînement musical, surtout dans la belle scène de la prison que j'ai déjà citée. Wartel, Alexis Dupont, Ferdinand Prevost, Serda, Mesdames Jawureck et Gosselin, n'ont à chanter que quelques notes; mais chacun de ces artistes, par le soin qu'il met à bien rendre sa partie, complète le bel ensemble qu'on trouve toujours à l'Opéra. Disons aussi des chœurs et de l'orchestre qu'ils se sont fort habilement comportés, et qu'ils ont fait preuve, dans l'exécution de cette musique réellement fort difficile, d'une verve et d'un aplomb dignes de tous éloges.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui l'Opéra donnera une représentation extraordinaire, composée d'un concert, où se fera entendre l'un des deux frères Bohrer, qui a acquis sur le violoncelle une réputation européenne, et du ballet de *la Fille du Danube*.

(1) On a fait à l'auteur de cet article l'honneur de lui attribuer la composition, ou, tout au moins, l'instrumentation de ce morceau. Un tel honneur, qu'il s'estimerait heureux de mériter, il le rend tout entier à mademoiselle Bertin, en protestant de la façon la plus formelle que pour ce bel air, comme pour tout le reste, elle seule l'a conçu, écrit et instrumenté.

, Le début de mademoiselle Hermine Elssler nous dédommagera bientôt de l'absence si regrettée de sa brillante cousine. Elle doit paraître dans un pas composé exprès par Vestris pour elle et Guerra. Ces deux nouveaux-venus s'encourageront l'un par l'autre.

, On s'est étonné à bon droit de la résolution spontanée prise par mademoiselle Taglioni de quitter l'Opéra au mois de mai prochain, époque à laquelle finit son engagement. Nous qui sommes au fait de tout ce qui s'est passé, nous dirons pourquoi mademoiselle Taglioni, femme aussi bonne qu'elle est artiste admirable, s'est décidée à ne pas accepter les belles propositions de M. Duponchel; la cause en est bien prosaïque sans doute, mais bien simple et bien naturelle : la vie positive a ses droits, si la vie poétique a ses honneurs et ses plaisirs. Mademoiselle Taglioni quittera l'Opéra moins riche qu'elle n'y est entrée, et en se rendant aux magnifiques offres qui lui sont venues de l'étranger, elle n'a fait que céder aux instances de ses amis, qui s'occupent, plus qu'elle sans doute, et au grand regret des admirateurs de cet incomparable talent, de sa fortune et de son avenir. Au reste, mademoiselle Taglioni n'est pas tout-à-fait perdue pour nous, et nous apprenons avec plaisir qu'elle conserve son domicile à Paris, et qu'ainsi elle restera en rapport avec toutes les personnes qui l'ont connue et qui l'aiment, et l'estiment à tant de titres.

, Aujourd'hui aux Italiens, par extraordinaire, un des chefs-d'œuvre de Rossini, *la Gazza Ladra*, par les premiers artistes de ce théâtre.

, On répète avec activité, au théâtre de la Bourse, l'opéra nouveau de M. Onslow. On dit que les répétitions produisent de l'effet sur les artistes, qui travaillent avec beaucoup de zèle. Cet ouvrage sera probablement représenté vers la fin de décembre ou au commencement de janvier.

, M. Monpou avance à grands pas dans la partition qu'il écrit sur un poème de M. Dumas. Il est, dit-on, déja au troisième acte.

, On a fait courir le bruit que Nourrit était en pourparler d'engagement avec l'Opéra-Comique. Cette nouvelle est également sans vérité et sans vraisemblance. Nourrit se respecte trop pour s'engager au théâtre de la Bourse, où madame Damoreau se trouve enchaînée à son grand regret.

, Madame Casimir, qui, en se rendant en Italie, donne quelques représentations à Marseille, y a obtenu beaucoup de succès dans *le Concert à la Cour* et *Robin des Bois*. On a généralement admiré, écrit un de ses auditeurs, le velouté, la souplesse, la sonorité de son bel organe.

, Le jour où madame Casimir excitait l'enthousiasme des Marseillais, par un contraste qui n'est pas rare au théâtre, leur sévérité tombait de tout son poids sur Damoreau. Assailli par quelques coups de sifflets, il se laissa emporter à un mouvement d'humeur, et quitta la scène. Le chef-d'œuvre de Weber fut achevé sans lui. Il devait reparaître deux jours après dans *Zampa*. Mais le public ayant manifesté l'intention d'exiger de lui des excuses, on était incertain du parti que prendrait Damoreau, menacé dans sa dignité d'homme après avoir été piqué au vif dans son amour-propre de chanteur.

, La *Juive* d'Halevy vient d'obtenir un succès d'enthousiasme à Toulouse. M. Lafeuillade a chanté et joué avec beaucoup de bonheur le rôle si difficile et si dramatique de M. Nourrit, et a été constamment applaudi.

, Madame Pradher a eu beaucoup de succès au théâtre de La Haye dans la jeune veuve de *l'Éclair*.

, *La Juive* est toujours l'opéra en vogue à Bruxelles, et un journal compare l'affluence qui s'y porte à celle d'un spectacle gratis.

, M. Paul Taglioni, fils du chorégraphe attaché à notre opéra, vient de donner à Berlin un ballet intitulé *Ondine*, qui n'a pas obtenu de succès.

, La fille de Martin, jeune et jolie personne dont cet artiste célèbre cultivait les heureuses dispositions pour le chant, est dangereusement atteinte d'une maladie compliquée, qui se prolonge malgré tous les soins, et donne des craintes pour ses jours.

, M. Malibran, celui qui avait eu *l'honneur* de donner son nom à la célèbre cantatrice dont nous déplorons la perte, et qui n'avait pas eu le *bonheur* de le lui faire conserver, vient de mourir à Paris.

, Un jeune compositeur, élève de Reicha, M. Larmande, et sa femme, harpiste distinguée, ont quitté Paris pour entreprendre une tournée départementale. Cette exploitation de la province par nos artistes offrirait un rapprochement piquant avec les mœurs nomades des anciens ménestrels, Minnsænger, trouvères et troubadours. Il y a cette différence qu'à cette époque on n'avait du talent que pour quelques grands seigneurs, et que maintenant on en a pour tout le monde. Les artistes d'autrefois n'allaient frapper qu'à la porte des châteaux, et presque en mendians, aujourd'hui ils ouvrent à larges battans les portes d'un théâtre ou d'une salle de concert, où ils semblent exercer l'hospitalité envers un public trop heureux de leur apporter son tribut.

, Nous annonçons avec plaisir la décision prise par l'autorité pour la création d'un second Théâtre-Français. Quoique cette nouvelle ne se rattache pas *directement* aux intérêts que nous avons pris la mission de défendre, elle leur apporte un appui *indirect*, et plus efficace peut-être qu'on ne croit. En accordant une ample justice aux besoins littéraires, il est impossible qu'on la refuse toujours à ceux de l'art musical, qui sont bien autrement en souffrance. L'absurde ne saurait en France prévaloir long-temps. Un second théâtre d'opéra comique est une nécessité indispensable, qui n'est plus pour ainsi dire méconnue de personne, et il ne sera pas dit que dans un pays où les écrivains dramatiques ont tant de moyens de se produire, des musiciens qui coûtent si cher à former resteront réduits, faute de trouver une scène hospitalière, à courir éternellement le cachet, ou à prostituer leur talent dans des compositions éphémères.

, On lit dans la *Gazette de Breslaw* (Silésie) :

« On a représenté ici pendant cinq soirées consécutives, contre toutes les habitudes de notre ville, la *Juive* d'Halevy, avec un succès qui ressemble à de la frénésie. Pendant tout l'ouvrage, le public ne cessait de témoigner l'admiration la plus soutenue, et à la fin son enthousiasme se manifestait par ses applaudissemens. La musique de la *Juive*, française dans son type fondamental, prouve qu'Halevy a étudié les écoles rivales, et réuni la chaleur italienne à la gravité et à la sévérité allemande. Ce que Rossini a fait dans *Guillaume Tell*, Halevy a cherché à le reproduire dans la *Juive*. Le duo et le trio du deuxième acte, l'air d'Eléazar au quatrième, tout le rôle du cardinal Brogni et la majeure partie des chœurs sont des chefs-d'œuvre, les récitatifs dramatiques et pleins de vie. Nous regrettons que l'auteur n'ait pas mis plus de soin à la musique des ballets, qui contraste singulièrement avec le reste de cette belle partition. »

, M. Berlioz donnera, dimanche 4 décembre, dans la salle des Menus-Plaisirs, rue Bergère, n. 2, un grand concert vocal et instrumental, dont voici le programme : 1. HAROLD, symphonie en quatre parties, avec un alto principal, de M. H. Berlioz. Première partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Deuxième partie : Marche de Pélerins chantant la prière du soir. Troisième partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. Quatrième partie : Souvenirs des scènes précédentes ; Orgie de Brigands.—2. Fête martiale en Ecosse, solo de harpe, composé et exécuté par M. Th LABARRE.—3. Une Larme, harmonie religieuse de M. de Lamartine, musique de M. URHAN, chantée par Mlle FALCON, et accompagnée par l'auteur et M. Chevillard.—4. GRAND AIR DE QUASIMODO au quatrième acte d'*Esméralda*, paroles de M. V. Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin, chanté par M. MASSOL. — 5. ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE, symphonie fantastique en cinq parties, de M. H. Berlioz. Première partie : Rêveries, passions. Deuxième partie : Un bal. Troisième partie : Scène aux champs. Quatrième partie : Marche du supplice. Cinquième partie : Songe d'une nuit de sabbat ; Messe funèbre burlesque, parodie du *Dies iræ* ; Ronde du sabbat : la ronde du sabbat et le *Dies iræ* réunis. L'orchestre, composé de 100 musiciens, sera dirigé par M. Berlioz. Prix des places : Premières loges, 8 fr. ; Stalles de balcon, 8 fr. ; Secondes loges, 7 fr. ; Loges de rez-de-chaussée, 5 fr. ; Parterre, 3 fr. ; Amphithéâtre, 2 fr. On trouve des billets chez M. Bety, au Conservatoire, et chez M. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

, En attendant les matinées si brillantes de la Société des concerts, M. Habeneck, ex-chef d'orchestre de l'Opéra Comique, donnera dimanche 27 novembre, dans la salle du Conservatoire, un grand concert dont la composition ne peut manquer d'exciter la curiosité. On entendra MM. Labarre, Allard, Levasseur, Ponchard et Mademoiselle Falcon. L'orchestre exécutera deux symphonies, chefs-d'œuvre de Beethoven. S'adresser pour la location des loges, chez M. Retty, au Conservatoire, et pour des billets d'avance, chez MM. Schlesinger, 97, rue de Richelieu ; Launer, 14, boulevard Montmartre ; Frey, 7, place des Victoires.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. N° 48.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 NOVEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Naumann; par M. Joseph Mainzer. — Distribution des prix du Conservatoire de musique. — Revue critique. — Nouvelles.

NAUMANN.

LES PÈLERINS AU SAINT SÉPULCRE,

EXÉCUTÉS PAR LES OUVRIERS DES COURS DE L'ASSOCIATION POLYTECHNIQUE, A L'HÔTEL-DE-VILLE, LE 27 NOVEMBRE 1836.

C'est depuis peu de temps que l'on a commencé à jeter un regard de curiosité sur la littérature allemande : l'intérêt le plus vif s'y joignit bientôt lorsqu'on découvrit ces pages incomparables dont elle est remplie. La France n'a pas eu lieu de s'en repentir; et bientôt on vit bon nombre de gens studieux cultiver la langue allemande, afin d'aller puiser à la source vive de ces trésors littéraires qui ne leur étaient connus que par des traductions si incomplètes et si peu fidèles. Toute la chaleur de la pensée était restée dans la plume des traducteurs, comme l'ame d'un tableau que le pinceau du copiste ne peut reproduire.

Aujourd'hui la France ouvre un nouveau sillon dans les champs fertiles de cette terre allemande, pour partager avec elle les productions du génie dont elle est demeurée légataire. Ces œuvres-là s'acclimatent plus vite, et la traduction en sera moins difficile. Que dis-je, ils sont tous traduits, puisque leur langue est la langue universelle, celle que parlent tous les peuples : cette langue si suave, si pénétrante, qui n'est point l'œuvre de l'homme, et que, pourtant, tout homme parle, tout homme comprend, et dont il sent l'écho au fond de son ame, la langue musicale enfin! Ainsi les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, n'eurent pas besoin de traduction pour être entendues. Aux accens mâles, vifs et chaleureux, aux accens allemands de Weber, les Français accoururent, et leur enthousiasme prouva que la langue du génie allemand était comprise. Mais il ne s'agit maintenant ni des symphonies de Beethoven, ni de celles d'Haydn; il ne s'agit ni du Freischutz, ni du don Juan; une autre branche de la musique, entièrement inconnue et bannie jusqu'alors de la terre de France, semble enfin y trouver un toit hospitalier. Cette branche est celle qui tient le milieu entre la musique sacrée et la musique dramatique, participant à la fois de l'une et de l'autre; la musique du drame sacré, l'*Oratorio*.

La cantate religieuse, les *Pélerins au Saint-Sépulcre*, de Naumann, paraît, pour la première fois, devant le public parisien. C'est donc *Naumann* qui ouvre le premier la série de ces compositeurs dont, par la suite, nous aurons l'occasion d'admirer les œuvres. *Naumann* est peu connu de la France nouvelle: l'exécution de ce seul morceau prouve cependant combien il mérite de l'être; et quoique de son vivant il eût refusé les offres brillantes que lui fit la capitale de la France, elle sera assez généreuse pour le lui pardonner après sa mort, et elle n'aimera pas moins cet homme extraordinaire, quand elle connaîtra sa vie, quand elle entendra le récit de sa misère et de ses souffrances, histoire presque sans pareille.

CHAMBRE ROYAL

Dans le même temps qu'en France l'admiration du monde musical se tournait vers le créateur immortel d'*Iphigénie* et d'*Armide;* dans le nord, l'auteur de *Cora*, de *Gustave Wasa*, excitait au plus haut degré l'enthousiasme. Tous les deux, Gluck et Naumann étaient d'une naissance obscure, ayant reçu le jour sous l'humble toit de pauvres paysans : Gluck dans un petit village près de Tœplitz, en Bohême; Naumann, près de Dresde. L'un et l'autre, en quittant le foyer paternel, n'emportèrent rien avec eux, dans le monde, qu'un désir vague et incertain, mais un désir vif qui, comme une sainte vocation, les entraîna hors du cercle des soins paternels; un désir qui leur donna le courage d'endurer toutes les adversités, de passer par toutes les vicissitudes pour atteindre cet idéal dont ces ames jeunes et ardentes étaient remplies. Ainsi ces deux enfans de paysans, jetés au hasard au milieu du monde, trempés à la rude école de la souffrance, parvinrent à un degré de grandeur qui les fit regarder, chacun dans son genre, comme deux génies qui firent époque et qui servirent de modèles dans l'art de la musique.

Les détails sur les premières années de Gluck nous manquent, et il serait difficile de suivre de près l'histoire du développement de ce grand artiste. Nous sommes plus heureux en ce qui concerne Naumann, et nous pensons qu'on lira avec intérêt ce qui se rattache à la vie de ce célèbre compositeur.

Amédée Naumann est né à Blasewitz, près de Dresde, en 1741, de très-pauvres parens. Son père jouait un peu du violon; il n'en fallut pas davantage pour faire naître chez le jeune Amédée ce goût ardent qui le poussait avec une force irrésistible vers la musique. La nature est si docile, qu'il ne faut qu'une étincelle pour allumer le flambeau du génie. Un peu de pluie, un rayon de soleil, et le gland se développe, l'herbe grandit, et bientôt un chêne majestueux étend ses bras et répand bien loin les ombres de son feuillage. Naumann trouva quelque contentement pour son goût dominant auprès du maître d'école qui lui apprit à jouer du piano, et le père heureux voyait déjà l'aurore de la gloire luire sur la tête de son Amédée et rejaillir sur la famille des Naumann. Il ne rêvait à rien moins qu'à voir un jour un de ses rejetons devenir maître d'école de son village. Mais le sort envieux, qui se plaît à renverser les plus beaux projets, ne tarda pas à troubler ce beau rêve et à fermer les portes d'or qui ouvraient au père bienheureux le paradis terrestre de l'avenir. Le mauvais ange, cette fois, fut la mère elle-même qui, peu soucieuse d'un avenir si incertain, voulut qu'Amédée apprît un métier. On se décida pour celui de serrurier. C'était là une carrière éprouvée, car le grand-père d'Amédée avait été maréchal-ferrant de village et il s'en était bien trouvé. Après avoir répandu bien des larmes, il commença donc son apprentissage à Dresde. Mais de porter du charbon, de tirer le soufflet toute la journée, et en outre de faire les commissions, de porter et bercer l'enfant de son maître, ce n'était pas là ce qui répondait aux vœux de son âme.

Quoique très-docile de caractère et même craintif, il risqua un grand coup, fit comme Jean-Jacques, abandonna l'atelier et s'enfuit; mais il n'alla pas comme lui se jeter de par le monde, vicarier chez les curés et chanter sous les fenêtres des châteaux; il revint humblement chez sa mère. Tous les essais pour le faire retourner furent vains, et on fut obligé de renoncer à cet état si brillant pour songer à un autre avenir. Et cet autre fut bientôt trouvé : pour les enfans de village qui ne sont propres ni à apprendre un métier, ni à tirer la charrue, aux fainéans, il y a toujours une carrière réservée, un emploi tout prêt, c'est de paître les bestiaux, et c'est ce que fit Naumann. Heureux d'être hors de la portée de son rude maître le serrurier, qui le battait tant et lui donnait si peu à manger; heureux d'être loin de son aimable épouse qui le battait encore pour lui faire bercer son enfant, il conduisait avec joie son innocent troupeau, sifflant son chien, chantant les airs que raclaient son père et le maître d'école. Mais l'ambition du père ne s'endormit pas aussi facilement, et il revint à son projet favori de donner de l'éducation à son fils, pour en faire un jour le successeur du savant maître d'école de Blasewitz.

Qui pourrait décrire le bonheur et la joie d'Amédée quand le conseil de famille eut donné son assentiment! quand il apprit que maintenant il lui était permis d'aller tous les jours, tel temps qu'il fît, à l'école de Sainte-Croix, à Dresde! Il lui était permis dapprendre à lire, à écrire, à chanter, et plus encore, à toucher du piano!

Son petit sac de cuir, rempli de papiers et de vivres, sur le dos; il allait à l'école dès le matin, dînait, heureux comme un dieu, sous le portique d'une église en attendant l'ouverture de la classe de l'après-midi; puis le soir il s'en retournait à Blasewitz.

C'est de cette même école de Sainte-Croix que sont sortis tant de compositeurs fameux; c'est dans cette école, célèbre encore de nos jours par ses superbes exécutions musicales, que Naumann puisa les premiers principes d'un art dans lequel il devait un jour briller comme une de ses plus saillantes illustrations. A Dresde, il assista aux cérémonies de l'église catholique, il y entendit les ouvrages de Hasse qui, dès-lors, lui inspira une telle vénération religieuse, que de toute sa vie il ne put se défaire d'une sorte de sainte frayeur pour le créateur de ces œuvres presque divins.

Ainsi se passèrent trois années. Naumann, malgré ses voyages journaliers de Blasewitz à Dresde, de Dresde à Blasewitz, avait trouvé le temps de faire des progrès dans ses études et principalement dans la musique. Déjà il jouait parfaitement les fugues de Bach et donnait les plus brillantes espérances pour sa future vocation. Mais ce rêve qui charmait tant le cœur de son père ne devait pas se réaliser.

M. W..., membre de la chapelle royale de Stockholm, vint dans la maison du père Naumann. Il entendit son petit Amédée jouer les fugues de Bach, et il proposa de l'emmener avec lui en Italie, et de se charger de lui donner une éducation complète. Alarmés de cette proposition, les parens protestèrent. Eux, qui n'avaient jamais rien lu que la Bible de Luther, craignaient l'Antechrist, le pape et toute

sa prêtraille hérétique; ils craignaient plus encore la fameuse opération, d'autant plus que Naumann avait une jolie voix. Un voyage en Italie leur semblait la perdition de son corps et de son ame. Ils refusèrent obstinément. Il n'en fut pas ainsi de Naumann quand il entendit cette offre. Il ne voyait plus que les grands maîtres de l'Italie; il ne rêvait plus que du contre-point qu'il allait y apprendre, ainsi que l'harmonie : c'était une joie plus que terrestre. Mais tout cela n'eût pas réussi à ébranler la foi puritaine de ses parens, si le tirage militaire pour la guerre de sept ans qui commençait alors, ne fût venu contrebalancer cette crainte du démon romain (le pape) et de ses opérations; car on regardait plus à la taille qu'à l'âge pour cette levée d'hommes, et comme il ne manquait à Amédée que trois pouces pour endosser le sac et porter le fusil, on pouvait regarder comme prochain son départ pour l'armée. Cette raison prévalut, et Naumann, plein de bonheur et d'espoir, quitta ses parens, son maître d'école et Blasewitz.

Hélas! cette félicité fut de courte durée! M. W.... avant de se rendre en Italie, alla à Hambourg, et le pauvre enfant suivit à pied la voiture de son noble et généreux protecteur qui lui allouait une somme de dix-huit centimes par jour! De Hambourg, M. W.... partit enfin pour l'Italie; notre malheureux Naumann toujours à pied voyait toujours devant lui rouler la voiture. Quelquefois seulement, lorsque la fatigue avait épuisé ses forces, et qu'il tombait anéanti sur les bords de la grande route, désespérant de Dieu et de l'humanité, le grand virtuose daignait ramasser l'apprenti-artiste, et le gardait jusqu'à ce qu'il fût remis de ses souffrances..... C'est ainsi qu'ils traversèrent l'Autriche, les montagnes de la Styrie, de la Carinthie, et arrivèrent enfin à Padoue où le protecteur de Naumann se rendait pour profiter des leçons du célèbre Tartini.

Pendant son séjour dans cette ville, Naumann décrottait les bottes de son maître et battait ses habits; le compagnon de voyage était devenu le domestique, l'esclave du virtuose de Stockholm. Ne pouvant vivre avec dix-huit centimes par jour, le courageux enfant chercha du travail ailleurs, et il fut assez heureux pour en trouver. Deux nobles Vénitiens, élèves de Tartini, lui donnèrent des copies de musique à faire.

Rien ne peint mieux dans quelle situation désespérante avait été le pauvre garçon, que la lettre qu'il écrivit alors à ses parens. Sa joie d'avoir du travail n'avait plus de bornes. Au lieu de leur demander de l'argent, comme le virtuose l'exigeait, à eux pauvres, exposés à toutes les vicissitudes, tous les désastres d'une guerre sanglante, il pouvait annoncer qu'il n'en avait pas besoin. Sa lettre, qui ne contenait que des exclamations de bonheur, portait déjà sur l'adresse ces mots : Bonnes nouvelles de Naumann en Italie! Sa jeune imagination ne lui présentait plus que des beaux jours. Il se levait de plus grand matin pour décrotter ses bottes; faisait sa cuisine avec plus d'ardeur afin d'avoir plus de temps à donner à ses copies.... Mais son maître voyait d'un autre œil cette tentative d'émancipation; et pour le tenir, ce jeune insurgé, plus strictement dans sa dépendance, qui le croirait? il lui dérobait l'argent de ses copies!.... Plus le bonheur d'amasser avait été grand, plus Naumann fut désolé de ce nouveau malheur; et cependant, bien que plusieurs personnes voulussent le soustraire à des mains si barbares et lui fissent des offres amicales, il ne pouvait se résoudre à quitter celui qu'il nommait son *bienfaiteur*.

Ce qui surtout augmentait les peines de Naumann et leur donnait le plus haut degré d'amertume, c'est que ses beaux rêves d'apprendre l'harmonie et le contre-point s'éloignaient de lui chaque jour davantage. Aller en Italie pour cirer des bottes et devenir cuisinier! Ce n'était pas ainsi qu'il avait compris le but de ce voyage. Aussi combien de larmes versa-t-il sur ses espérances déchues! Combien de nuits passa-t-il assis sur son lit, pleurant en pensant à sa pauvre mère, à son pauvre père et à tout ce qu'il leur avait promis de savoir à son retour! Il sortit victorieux de cet état de désespoir. Une grande résolution s'éveilla dans son ame souffrante, et inspira du courage au malheureux jeune homme délaissé. Sa timidité naturelle fut vaincue par son ardent désir d'apprendre. L'occasion lui fut favorable. Un jour son maître lui donna son violon à porter chez Tartini. La détermination fut prise chemin faisant: il entra chez le grand maître, tremblant de respect comme devant un dieu terrestre; il voulut lui parler, lui demander quelque chose, mais il ne put articuler une parole, tant était grande son émotion. La douceur bienveillante du grand *maëstro* releva cependant son courage, et il parvint enfin à balbutier sa timide requête; c'était *de vouloir bien lui faire la grâce d'assister aux leçons de son maître, à la porte de la salle....*

« Non, mon enfant, lui répondit Tartini, je ne » veux pas cela. » Naumann aurait défailli si le *maëstro* n'avait ajouté : « Je veux te donner des » leçons à toi-même, si je te trouve des disposi- » tions. » La joie de Naumann fut à son comble; il pleurait à chaudes larmes et en inondait les mains du vieillard. Dès lors il alla chez Tartini qui l'initia aux mystères d'un art qu'il devait un jour illustrer. La gratitude augmenta encore, s'il était possible, sa vénération pour Tartini. Pendant toute sa vie il conserva le portrait de son maître en face de lui; c'est vers lui qu'il levait les yeux dans les momens de travail et d'inspiration; et, ayant déjà acquis une réputation européenne, il disait encore dans sa modestie enfantine : « C'est Tartini » qui me guide dans mes travaux. J'efface des pages » entières quand je me dis : Cela est indigne de » mon maître; cela lui aurait déplu. »

Cependant sa position auprès de M. W... ne s'améliorait pas. Il lui resta attaché malgré le traitement le plus dur, jusqu'à ce qu'enfin son bienfaiteur, fatigué des sacrifices qu'il faisait pour son protégé, le chassa de chez lui. Un musicien saxon, M. Hunt, également élève de Tartini, donna au pauvre garçon désespéré un gîte. Peu à peu, livré à lui-

même, il sut se procurer quelques leçons, étant parvenu à jouer très-bien de l'alto pendant qu'il remplissait les fonctions de domestique chez M. W...

Tout en donnant des leçons et en en prenant chez Tartini, il commença peu à peu à sentir se développer en lui une nouvelle existence. Autour de son visage enfantin se montrait une espèce de poil qui ressemblait plutôt à de la laine qu'à une barbe ; et son cœur, qui jusqu'alors n'avait connu que les palpitions de la peur, en ressentit de plus violentes peut-être, mais aussi de plus douces. Il s'aperçut qu'il y avait sur la terre un autre sexe ; et dans ses émotions vagues qui portaient son ame innocente vers tout le monde, il arrêta enfin des regards sur une seule personne ; et cette personne, qui l'aurait cru d'un enfant de la Saxe, qui, fidèle aux promesses faites à sa mère, lisait tous les matins et tous les soirs un chapître de la Bible de Luther, cette personne était une religieuse !... Son ame dès lors était éperdue, sa tête troublée, son cœur et tous ses sens en fermentation. Il ne pensait qu'à la fiancée de Dieu ; dans ses rêves, il ne voyait qu'elle ; et quoique souvent l'image de sa mère menaçante prît subitement la place de son idole platonique, son cœur, pour la première fois rebelle et désobéissant, n'était plus occupé que d'elle. Un voyage à Rome et à Naples qui lui fut proposé, le tira heureusement de cet état, et l'arracha à cet amour sans espoir.

Pendant les trois années qu'il séjourna à Padoue, il avait déjà fait la connaissance, dans la maison de Tartini, de son compatriote Hasse ; à Bologne, il vit Martini, le chef de l'école de cette ville, et il profita des leçons de l'un et de l'autre pour augmenter ses connaissances musicales. A Naples, se développa sa prédilection pour la musique dramatique. Après être resté six mois à Naples, il alla à Venise où il gagna sa modeste existence en donnant des leçons. Ensuite il fut chargé par un *impressario* d'écrire un opéra. Le matin du jour de la première représentation, il se promena sur la *Ripa grande*, passa de là dans les rues étroites, dirigea ses pas vers le *Ponte Rialto*, s'arrêtant, le cœur riant et jouissant de sa gloire, devant les affiches de spectacle. C'était la première fois qu'il voyait son nom imprimé, et Dieu sait si c'est un grand jour qu'un jour pareil ! Lorsqu'il eut ainsi visité tous les quartiers de la vieille cité républicaine, lu et relu les grandes affiches collées aux colonnes des palais de marbre, et suffisamment satisfait son innocente vanité, la peur commença à le gagner, et ces mêmes affiches lui inspirèrent une telle frayeur, qu'il eût voulu refaire la même tournée pour les arracher. Le soir arrivé, tandis que le compositeur se cachait tout tremblant dans le coin d'une loge, un petit abbé, dans le coin d'une autre, applaudissait de toutes ses forces ces fraîches, ces charmantes mélodies, qui, dès ce moment, devinrent la propriété du peuple vénitien, et qui retentirent bientôt nuit et jour dans les rues, sur les canaux et les lagunes de Venise.

Quarante ans plus tard, Naumann et le célèbre Vogler, doublement cher à la France et à l'Europe, parce que de son école sortirent les deux plus grandes célébrités de la nouvelle musique dramatique, Weber et Meyerbeer, se rencontrèrent à Prague, chez le duc de Courlande. L'abbé Vogler arrivait de Vienne, où il venait de faire représenter son opéra *Castor et Pollux*. En parlant du triomphe qu'il avait obtenu, il se mit au piano pour chanter la mélodie à laquelle il devait la réussite de sa pièce. « Ne devrais-je pas être honteux, dit-il, de ne devoir » mon succès qu'à une bagatelle de cette sorte ! » Les duchesses trouvèrent la mélodie gentille et gracieuse. « Et vous, Naumann, qu'est-ce que vous en » dites, demanda Vogler ; vous ne connaissez pas » cette mélodie-là ? — Non, dit Naumann, je ne » l'ai jamais entendue. — Comment vous ne vous » rappelez pas votre premier opéra que vous donnâtes il y a quarante ans à Venise ? Vous ne connaissez pas l'air qui vous a valu ce brillant succès ? » J'ai assisté à la première représentation de votre » opéra ; j'y ai applaudi de bon cœur, et cet air je » n'ai jamais pu l'oublier. Appelé à écrire des airs » d'amour et de tendresse, aujourd'hui que mon » cœur desséché n'a plus de cordes qui répondent à » ces accens, j'étais forcé de puiser dans mon souvenir ; j'ai pris votre air, je l'ai traité à ma manière, je lui dois un succès, et je viens de vous en » faire ma confession, espérant que vous donnerez » une entière absolution à un si vieux pécheur. »

Lors de son premier triomphe à Venise, en 1762. Naumann avait vingt-un ans. Après la vingtième représentation, la salle étant toujours remplie, l'*impressario* paya au compositeur *dix ducats* pour toute sa partition, en vantant beaucoup sa générosité pour avoir risqué une pièce avec un commençant, et un *Allemand*, encore !....

Après avoir passé huit années en Italie, Naumann sentit un vif désir de visiter son pays, de revoir Dresde et Blasewitz, et d'embrasser ses parens. Pour se faire bien venir de la cour de l'électeur de Saxe, il se fit précéder par une de ses compositions religieuses qu'il envoya à ses parens. Le père Naumann sentit un frisson universel, et ses jambes ployèrent sous lui quand on lui dit de porter la composition à la cour. Sa compagne fut plus courageuse, surtout qu'il s'agissait de l'avenir de son enfant. Madame Naumann mit donc un bonnet blanc et ses habits de fête, lut un chapitre de la Bible et un cantique de Luther, et alla à Dresde. On la reçut comme on reçoit ordinairement à la cour quand on n'y vient pas pour demander, gracieusement, mais on trouva la composition tellement bien faite, que l'on crut qu'elle ne pouvait être l'œuvre du fils de la paysanne, et on la soupçonna de supercherie. Enfin Naumann arriva lui-même à Blasewitz ; il avait grandi des trois pouces qui lui manquaient pour être conscrit ; il avait de la barbe, et les pauvres parens ne reconnurent plus leur fils. Toutefois, après avoir versé des torrens de larmes de joie, on le reconnut. Lorsqu'on eut exécuté plusieurs messes de lui, on le reconnut aussi à la cour, et l'on commença à réparer le tort qu'on lui avait fait. En 1765, il fut nommé compositeur de la cour, et comme tel, envoyé de nouveau en Italie. Il alla à Naples où il séjourna de prédilection, puis à Palerme, et composa pour le théâtre de cette ville, son grand opéra *Achille à*

Scyros. De retour en Sicile, il écrivit pour Venise l'opéra intitulé *Alexandre*. Ce fut à cette époque qu'il vit pour la dernière fois son maître, le grand Tartini, qui, depuis peu, s'était entièrement adonné au mysticisme musical. Il prouva à son élève, par la musique, l'existence de Dieu, celle de l'ame et de son immortalité: il lui démontra, jusqu'à l'évidence, la sainte Trinité, et enfin tous les mystères de l'Eglise.

Après trois ans de séjour en Italie, il revint à Dresde pour composer la musique de l'opéra de Métastase: *La Clemenza di Tito*. Malgré ses succès au théâtre et à l'église, sa situation pécuniaire ne s'améliora pas beaucoup; ses honoraires de la cour ne s'élevaient qu'à 220 écus (814 francs) par an. Pour la troisième fois, il retourna en Italie, et conduisit son jeune frère, peintre, dans l'école du célèbre Mengs, à Rome. Il y passa encore deux ans, et dans l'espace de treize mois, il écrivit entr'autres opéras: *Solimanno*, *le Nozze disturbate*, *l'Isola dishabitata*, pour Venise, et *Armida* pour Padoue.

Son rappel par l'électeur fut accompagné de sa nomination de maître de chapelle de la cour. Alors enfin son sort fut moins précaire; le temps de l'indigence était passé, et les cours du nord se disputaient les œuvres et la personne du compositeur.

En 1776, il fut appelé auprès de Gustave III, roi de Suède. Il fit pour Stockholm son grand opéra *Amphion*, et celui qui lui valut une réputation européenne, *Cora*. Le roi lui fit lui-même le poème de *Gustave Wasa*, dont Naumann dirigea la première représentation. Il organisa dans cette ville un orchestre qui devint un des plus brillans de l'Europe.

La cour danoise le posséda en 1785; ce fut alors qu'il composa *Orphée*.

Pour Berlin il écrivit les opéras *Medea* et *Protesilaus*. Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, lui fit des offres brillantes; d'autres lui arrivèrent, et à plusieurs reprises, de Paris, mais il se sentait de préférence attaché à la personne de l'électeur et à la Saxe; il resta à Dresde. Cependant il alla plusieurs fois à Berlin pour monter ses ouvrages. Comme les compositions de Naumann étaient alors recherchées partout, que tous les salons retentissaient de ses accens si suaves et si élevés, elles faisaient aussi les délices des soirées du palais de Frédéric II, et lorsqu'il était à Berlin, il était prié d'en diriger lui-même l'exécution.

Après avoir épuisé la coupe de la gloire comme il avait épuisé celle de la souffrance et de la misère, il se voua par goût à la musique sacrée. Toutefois, il donna encore dans l'hiver de 1801, au théâtre de Dresde, son dernier opéra *Acis et Galathée*, composition pleine de chaleur, de jeunesse. Il écrivit alors plusieurs oratorios, vêpres, messes, psaumes et cantates. Il écrivit *Davidde in Serapinto*, oratorio, et composa son admirable *Pater noster* de Klopstock. Une heure lui suffit pour tracer le plan de cette superbe composition; mais pour le travail dans tous ses détails, il lui fallut quinze mois. Ce fut son dernier chant, son chant du cygne. Cette composition est entre ses œuvres religieuses, ce qu'est sa *Cora* parmi ses ouvrages dramatiques, la plus recherchée. Une autre moins vaste, moins savante, mais plus élevée, plus admirable encore, sont ses *Pélerins au Saint-Sépulcre*. Rien n'égale la douceur, l'élévation de cet œuvre. C'est une suavité céleste que respirent ces accens; de la terre sainte, de la cité terrestre, les vœux pieux des pélerins s'élèvent comme un encens vers la céleste Jérusalem. Il règne dans cette composition toute la dévotion d'une ame religieuse, sans passions terrestres, sans émotions mondaines; tout y est amour, tout y est foi, espérance! C'est un de ces ouvrages que l'on entend une fois dans sa vie pour ne jamais l'oublier, pour en être ému au seul souvenir.

Jamais ne sortiront de ma mémoire ni les paroles de Métastase:

Di questo al terminar
Del mondo oscura via,
Dato, ah! per lui ci sia
La celeste abitar
Gerusaleme!!

ni les sons de cette divine musique de Naumann.

Cette composition porte, du reste, l'empreinte caractéristique de Naumann, il se peint comme dans tous ses ouvrages, simple, naïf et modeste, sans grandes passions, sans de saillantes particularités; mais avec une ame angélique, une imagination brûlante, exhalant des sons enivrans, des sons qui trouvent un écho dans tous les cœurs. Naumann ne veut pas briller, être admiré, il veut toucher et émouvoir; aussi sa musique ne charme pas seulement, elle embellit l'ame, elle rend l'homme meilleur. Il n'était donné qu'à Naumann de trouver dans les mystères sacrés de l'art musical des accens empreints d'une telle onction.

« De telles mélodies, dit Rochlitz, savant critique de l'Allemagne, de telles mélodies ne pouvaient sortir que d'un véritable homme de bien. Que d'autres entraînent davantage, que d'autres étonnent, mais les mélodies de Naumann nous touchent et résonnent encore long-temps au fond de notre ame (1). »

Tous les ans, le samedi de la semaine sainte, on exécutait à la cour de Saxe des oratorios. Le roi Frédéric-Auguste indiquait lui-même les compositions: depuis la création des Pélerins, c'est sur ce morceau que son choix s'arrêtait. Naumann aussi l'affectionnait plus particulièrement.

Quatre jours avant sa mort, il réunissait chez lui les principaux chanteurs de l'Opéra. Toute la journée on fit de la musique; le soir arrivé, on exécuta les Pélerins. *Mademoiselle Schmalz*, *Penelli*, *Perotti*, *Bonaveri*, chantèrent les solos; on entendant le dernier quatuor: *Di questo al terminar*, tous les assistans furent émus jusqu'aux larmes. « Après de telle musique, dirent les chanteurs en fermant les partitions, on ne peut en faire suivre aucune autre. »

Qui aurait cru alors que quatre jours plus tard on chanterait sur la tombe du maestro: *Di questo al terminar?*

(1) Für Freunde der Tonkunst.

Le 21 octobre 1801, il sortit pour acheter des arbres pour sa propriété de Blasewitz; selon son habitude, il alla embrasser ses jeunes enfans et les contempla endormis. Arrivé au grand jardin, il fut frappé d'apoplexie. Les passans le prenant pour un homme ivre, ne lui donnèrent aucun secours; ce ne fut que le lendemain qu'on le trouva mourant.

Au milieu de sa gloire, au milieu de la perversité des cours et des flatteurs sans nombre, l'ame de Naumann était restée intacte, naïve et innocente; son cœur ne fut point corrompu; il conserva jusqu'à la fin de sa vie les sentimens nobles et généreux, toutes les illusions de sa jeunesse, et la dure école de souffrances par laquelle il était parvenu, n'avait étouffé en lui aucune qualité naturelle. Il aimait, comme ajoutant à sa gloire, la pauvreté de sa naissance; il aimait son Blasewitz plus que les châteaux des rois, et après avoir acquis son indépendance, il s'y fixa pour toujours. Il n'aurait pas échangé sa parenté de malheureux paysans pour une série d'aïeux des plus nobles familles. La réputation, les honneurs que son mérite et son infatigable travail lui valurent, avaient bien plus de prix à ses yeux que tous les écussons et les priviléges héréditaires.

Il était réservé aux ouvriers des cours de l'Association Polytechnique d'importer les premiers, avec leurs centaines de voix, les sublimes compositions de Naumann sur le sol de la France. Ils commencent par les *Pélerins au Saint-Sépulcre*. C'est déjà un progrès notable d'oser faire entendre aux Français des œuvres de cette portée, de cette signification élevée, tant par la conception musicale que par la gravité du sujet, à eux qui, jusqu'alors, furent inaccessibles à ce genre de compositions.

Aux Pélerins succéderont la *Passion* et le magnifique *Pater noster*. Aux oratorios de Naumann succéderont ceux de *Haendel*, de *Graun*. Quand cette musique grave sera goûtée, quand elle aura influencé l'éducation des compositeurs et celle du public, alors le tour de la France sera venu de se placer enfin à la tête du monde musical, dans lequel elle semblait destinée à être éternellement à la suite des autres nations.

Puisse la connaissance de la vie d'un homme tel que Naumann, faire rejaillir sur ses œuvres l'intérêt que lui-même doit exciter! Mon but, en écrivant cette notice biographique, serait atteint; car grande serait l'influence de tels œuvres sur la belle et brillante période qui se prépare en France pour la musique sérieuse : ce serait le plus beau monument érigé aux cendres de cet homme, à qui, pour ma part, je dois les plus profondes émotions, les plus durables souvenirs en musique.

JOSEPH MAINZER.

DISTRIBUTION DES PRIX

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Les concours du mois d'août dernier ont servi à constater un fait, c'est que les études pendant l'année scolaire qui vient de s'écouler, ont été dans une voie sensible de progression, surtout dans les branches qui précédemment avaient semblé se maintenir dans un état d'infériorité comparativement à celles qui avaient toujours prospéré. En pouvait-il être autrement? Dirigé par l'illustre Chérubini, dont l'activité sait non seulement embrasser l'ensemble de cette vaste administration, mais encore descendre dans les détails infinis qui concernent le grand nombre des classes, le Conservatoire devait voir également fleurir tous les rameaux dont se forme sa couronne; confié aux soins des plus habiles professeurs, il devait être la première école, l'école modèle. C'est une des gloires de la France; l'art a été régénéré par lui : les résultats sont là pour le prouver. Aussi, les préjugés qu'il avait soulevés à sa création, et qui long-temps s'étaient maintenus en état d'hostilité contre lui, se sont-ils entièrement dissipés.

Le Conservatoire avait fait sa moisson en août, les jeunes lauréats ont fait la leur dimanche dernier. La distribution des prix a eu lieu dans la grande salle des concerts. M. le ministre de l'intérieur, qui présidait la séance, a, dans une allocution remplie d'idées justes et de vues élevées, fait espérer aux jeunes compositeurs l'établissement d'une chapelle où leurs dispositions et leurs talens pourraient enfin se produire. Cette partie de son discours a été chaudement applaudie. M. de Gasparin a prouvé qu'il avait compris la position insoutenable de nos jeunes lauréats de l'Institut; il a touché une corde sensible, elle a fortement vibré. Sa visite au Conservatoire est une démarche de tact et de bon goût. Il est toujours honorable au ministre qui a la direction supérieure des arts, de s'entourer des artistes, s'éclairer de leurs lumières, recueillir leurs idées, leurs vœux, pour en former la base d'institutions utiles.

Après la distribution des prix, a eu lieu un concert dans lequel se sont fait entendre les principaux premiers prix. Il a commencé par une ouverture où nous avons remarqué une jolie phrase de chant exécutée sur le hautbois; mais nous conseillerons à M. Dancla, auteur de cette ouverture, de ne pas tant abuser une autre fois de l'emploi des instrumens de cuivre. M. Alisard a chanté l'air de Mahomet, avec lequel il avait remporté le premier prix de chant; son succès a été complet. On en pourrait dire autant de M. Achard, s'il avait été plus maître de son émotion; mais il a voulu forcer sa voix, ce qui est toujours un mauvais moyen pour plaire et pour réussir. Mademoiselle

Castellan, dans un air fort difficile et fort bien chanté, a enlevé tous les suffrages de l'auditoire, qui, en général, a paru satisfait de l'emploi de sa matinée.

REVUE CRITIQUE.

Publications nouvelles pour piano seul, et chant avec piano et violoncelle, de M. Urhan.

La plupart des lecteurs de la *Gazette musicale* sont aujourd'hui familiers avec les charmantes compositions que M. Urhan publia il y a peu d'années sous le titre singulier de *Lettres à Elle*; plus récemment encore, le petit poème de Reboul, *l'Ange et l'Enfant*, lui a inspiré une des plus heureuses mélodies que nous connaissions, et le succès de ce morceau, dû presque autant à l'originale simplicité de l'accompagnement qu'à l'expression candide et pure du chant, a dépassé toutes les espérances de l'auteur. Parmi ses mélodies nouvelles que nous avons à examiner aujourd'hui, se trouve une autre musique composée sur ces mêmes paroles de Reboul, mais antérieurement à celle dont nous venons de parler. Elle est pleine de naïveté, l'accompagnement en est aussi d'une simplicité extrême, l'expression ne manque jamais de vérité; cependant, soit que l'impression produite par la seconde version musicale, qui a été publiée et entendue la première, ait nui à l'effet de celle-ci, soit qu'en outre l'idée de l'une soit réellement supérieure à celle de l'autre, bien que le style et la forme de toutes les deux se rapprochent beaucoup, nous demeurons fidèles à nos premières affections.

L'hymne de l'enfant à son réveil, paroles de M. de Lamartine, est dans le même genre et plus simple encore s'il est possible. L'entrée du thème : « Mon Dieu, donne l'onde aux fontaines » se fait en *la mineur*, et donne ainsi beaucoup de charme au second membre de la phrase rentrant dans le ton de *sol* qui est celui du morceau. Je remarque à ce sujet que le fa dieze ne se trouve point à la clé, et que la note sensible n'est pas employée une seule fois, soit en *sol*, soit dans la modulation incidente de *la*; dans le chant, le piano et l'accompagnement du violon, on ne la trouve jamais. Je ne vois pas trop quel a pu être le but de l'auteur dans cette exclusion singulière, dont on s'aperçoit, du reste, seulement à la lecture, le sens harmonique étant si clair, qu'à l'exécution l'oreille croit entendre tous les accords de dominante complets. *L'Automne*, autre chant extrait des œuvres de M. de Lamartine, se distingue par une mélancolie douce, parfaitement analogue au sujet; l'altération de la sixième note du ton d'*ut* (*la bemol*) en relation mélodique avec le *mi naturel* à l'hémistiche « convient à ma douleur » est d'un grand bonheur d'expression, qu'augmente encore la terminaison rêveuse du chant sur la tierce. *Le Soir* a beaucoup de charme et semble être né de la même émotion que le chant précédent, du moins a-t-il avec lui beaucoup d'analogies de forme et de couleur. Mais le meilleur, à notre avis, serait celui en *mi bemol*, intitulé *Une Larme*, et dédié à mademoiselle Falcon. C'est pour ainsi dire un duo continu entre la voix et le violoncelle, dont les sons pleins de tristesse se marient parfaitement aux cordes graves du mezzo soprano dans l'étendue duquel est écrite la mélodie. La terminaison sanglottée, ou, tout au moins, vocalisée en gémissant, est bien hardie; mais exécutée avec la sensibilité intelligente qui distingue la grande artiste sous le patronage de laquelle M. Urhan a placé son œuvre, on ne doit en attendre qu'un effet extrêmement touchant.

Les quatre *lettres* intitulées *Temps et lieux*, sont des impressions de voyage, reproduites en de vagues harmonies dans lesquelles il ne faut pas chercher proprement de forme ni de plan. Capricieuses images toujours ceintes d'une pâle auréole, l'imagination aime à s'égarer à leur suite, pendant que l'oreille, doucement caressée par de tels accens, retrouve en eux ces mille bruits de la nature, interrompus quelquefois par la voix souffrante ou joyeuse de l'homme, et dont l'incohérence même est toujours empreinte de grandeur et d'une mystérieuse poésie.

Le Pélerin, ballade de M. Emilien Pacini, musique de M. H. Panofka. — La Mort de Gomis, élégie dédiée à M. Cavé, paroles de M. E. Pacini, musique de M. J. Strunz.

Nous ne connaissions encore M. Panofka que comme violon des plus distingués, la ballade que nous avons sous les yeux témoigne de sa modestie à n'avoir pas montré plus tôt ses compositions. Le *Pélerin* en effet ferait honneur à bien des gens en renom; beaucoup cherchent journellement ce qu'on appelle la *couleur moyen âge*, qui n'ont jamais trouvé rien d'aussi heureux sous ce rapport et en même temps d'aussi peu prétentieux. Toutes les harmonies en sont claires et naturelles, plusieurs modulations sont présentées avec une grande habileté, celle en *mi bemol*, entre autres (Ainsi que vous elle était jeune et belle), assez éloignée du ton principal, *mi naturel mineur*, produit une surprise délicieuse et concourt puissamment à l'expression; qualité qui du reste domine dans tout le morceau.

Le triste évènement de la mort de Gomis, cet esprit original dont le développement promettait d'être si brillant, cet excellent et noble cœur dont l'affection était d'autant plus précieuse, qu'il était plus difficile de l'obtenir, vient d'inspirer à M. Strunz un chant funèbre où l'on retrouve les accens d'une douleur vraie, bien sentie et bien exprimée. M. Strunz, dans cet hymne au grand artiste

dont il posséda l'amitié, prouve que son admiration pour lui n'était pas de l'engouement, en montrant ce dont il est capable lui-même. Certes, le musicien qui connaît son art comme l'auteur de cette élégie honore réellement ses collègues, quels qu'ils soient, en leur rendant hommage. Et il y a loin de cette mâle harmonie, de ces transitions ingénieuses, aux plates romances que des circonstances pareilles font éclore trop souvent.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** La représentation extraordinaire de dimanche dernier à l'Opéra, où l'on a entendu le célèbre violoncelle Mx Bohrer, a produit une recette d'environ 10,000 fr.. Le célèbre virtuose a été couvert d'applaudissemens bien mérités par la perfection de son exécution.

*** Attaqués avec plus ou moins de violence par quelques feuilles hostiles de parti pris, l'administration du Théâtre-Italien s'occupe de répondre par ses sacrifices et par ses succès. Elle monte en ce moment avec sa belle et unique réunion de grands artistes un opéra de M. Costa, *Maleck-Adel*, où on signale plusieurs morceaux de premier ordre, et entre autres un chant de victoire, accompagné de trompettes, qu'on dit de l'effet le plus entraînant. Cinq décorations nouvelles ajouteront à la magie d'un spectacle magnifique aux attraits d'une partition que l'on dit originale et d'une exécution supérieure. Cet ouvrage sera suivi de *l'Ildegonda*, de M. Marliani, dont quelques fragmens exécutés dans les *salons dilettanti* de la capitale, ont réuni l'hiver dernier des suffrages unanimes.

*** On annonce à l'Opéra-Comique le prochain début de mademoiselle Adèle Chollet, sœur de l'artiste qui a créé *Zampa* et *l'Éclair*, et dont les conseils et les exemples ont dû influer heureusement sur le talent de cette jeune personne qu'on dit fort jolie.

*** On raconte une anecdote piquante qui a jeté un intérêt de plus dans la distribution des prix du Conservatoire. Le ministre de l'intérieur, M. de Gasparin, aurait été reconnu par le professeur Bonderali pour un officier qui autrefois en garnison à Lodi, lui avait donné par amitié des leçons de musique; le professeur n'était alors qu'un écolier de treize ans, et son maître officieux, dans lequel il était loin de soupçonner un futur ministre, composa même tout exprès un morceau pour faciliter ses études. M. de Gasparin s'est livré à l'émotion de cette bizarre reconnaissance en homme d'esprit et de cœur, qui ne rougit pas d'avoir eu du talent avant d'acquérir du pouvoir.

*** Mazilier vient de partir pour Londres; sa succession ouverte par intérim, avait d'abord été destinée à Guerra. C'eût été un singulier ricochet que celui-ci : l'Italie nous envoyant un de ses danseurs, pour nous permettre d'envoyer un des nôtres à Londres. Mais Guerra vient de partir à son tour; et au lieu d'un successeur de Mazilier, on nous donnera sa monnaie, comme pour Turenne. Ses rôles seront partagés entre trois artistes, Albert, Couston et Coraly fils.

*** La triste nouvelle que nous faisions pressentir dernièrement à nos lecteurs ne s'est que trop confirmée. L'intéressante fille de Martin n'a pu triompher d'une grave maladie, contre laquelle sa jeunesse luttait depuis près de deux mois, et elle vient de succomber, laissant d'amers regrets à deux familles d'artistes.

*** Un sculpteur, émule de Dantan, quand Dantan nous offre la reproduction et non la caricature de la nature, M. Barré fils vient de livrer aux regards avides du public une *charmante* statue représentant mademoiselle Fanny Elssler, avec une fidélité de ressemblance qui justifie assez notre épithète. Nous sommes heureux d'annoncer que la convalescence de la séduisante danseuse permettra bientôt de comparer l'imitation avec l'original.

*** Boileau ne savait comment on pourrait finir *la guerre de Pradon et du parterre* de Paris. Celle de Damoreau et du parterre de Marseille s'est heureusement terminée. L'artiste s'est présenté pour exprimer des regrets qu'une interruption bienveillante avec accompagnement de bravos est venu changer en une sorte d'ovation. Dans une lettre adressée par Damoreau aux journaux de la ville, il a témoigné sa reconnaissance pour ce procédé généreux.

*** Un caprice du sort va rendre à la danse un talent qui lui fut cher, et peut-être même, dit-on, donner une séduisante sylphide de plus à notre Opéra. Mademoiselle Heberlé, danseuse du premier ordre que nous nous souvenons nous-même d'avoir applaudie il y a quelques années à Londres, avait accepté le nom et la fortune d'un banquier de Naples. Par malheur, il ne lui est resté que le premier de ces présens, l'autre a disparu dans les vicissitudes trop communes des spéculations de bourse. La généreuse artiste va donc reprendre son état comme elle l'avait quitté, par dévouement conjugal, et on parle d'un engagement qu'elle serait sur le point de conclure avec M. Duponchel, dont le zèle pour l'éclat de son théâtre sait mettre à profit toutes les circonstances.

*** Le procès engagé par M. de Bétiot pour obtenir la translation des restes mortels de la grande cantatrice à laquelle il avait donné son nom, sans effacer le souvenir de celui qu'elle avait illustré, ce triste et intéressant procès vient d'être jugé par la Cour du consistoire d'York, et gain de cause a été donné au mari, que d'infames calomnies n'avaient pas craint de poursuivre au milieu de la douleur. Il semble même qu'on ait compris en Angleterre tout ce que cette affaire présentait d'odieux; car un appel ayant été interjeté devant la Cour métropolitaine d'York, le procureur qui a été chargé d'attaquer la décision a exprimé le désir qu'on ne donnât point suite à une procédure dont le but était de constituer un bizarre et presque sacrilége droit d'aubaine, en faisant du cercueil qui renferme d'illustres étrangers la propriété du sol sur lequel un hasard termine leur destinée.

*** Nous avons annoncé il y a quelque temps l'incendie qui a consumé un théâtre de New-York. Le magnifique théâtre de Cincinnati vient d'être également la proie des flammes, par suite de l'imprudence d'un employé subalterne. Le bâtiment a été détruit en entier, avec une rapidité qui n'a permis de sauver ni les décors ni les costumes.

*** M. Ernst, l'un de nos plus habiles violons, qui s'est fait applaudir plusieurs fois à Paris, est actuellement en tournée dans les départemens, et vient de donner avec beaucoup de succès un concert dans la ville du Hâvre.

*** Aujourd'hui dimanche, à une heure, aura lieu à l'Hôtel-de-Ville la distribution des prix aux ouvriers qui ont suivi les cours gratuits de l'association polytechnique. C'est la première fois que les élèves des cours de chant de cette association, au nombre d'environ quatre cents, se feront entendre en public, et avec une instrumentation proportionnée au nombre des chanteurs. On y exécutera une *cantate* composée à cette occasion, *la Destinée*, paroles de M. de Lamartine, suivi d'un cantique du même auteur, et *les Pélerins au Saint-Sépulcre*, traduction des paroles de Métastase, musique de Naumann. M. Nourrit s'est empressé de prêter l'appui de son beau talent à cette fête d'ouvriers; c'est lui qui chantera les solos de la cantate, et sa superbe voix se joindra à ces chœurs, que l'on dit être d'une force et d'une majesté colossales. Le tout sera dirigé par M. Mainzer.

*** Dimanche prochain 4 décembre, à deux heures précises, M. Berlioz donnera son concert aux Menus-Plaisirs. Rien n'est changé dans la composition du programme que nous avons publié : ce sont toujours les deux grandes symphonies de M. Berlioz, un morceau de M. Urban, chanté par mademoiselle Falcon, et accompagné par l'auteur et M. Chevillard; un solo de harpe, par M. Labarre, et l'air de Quasimodo, musique de mademoiselle Louise Bertin, chanté par M. Massol. On trouve des billets chez M. Schlesinger et chez M. Rety, au Conservatoire.

*** *Le Ménestrel* a publié dans ses quatre derniers numéros : *le Courrier*, de madame Duchambge; *l'Insensée*, de M. Doche; *la Femme à Pierre* (air breton), de M. Edouard Bruguière, et *la Barquette du Tibre*, de M. Elwart.

*** Un professeur de piano enseigne en trente leçons à toucher un quadrille ou accompagner des romances. 18, rue du Helder.

MM. les abonnés recevront, avec le présent numéro :

Moschelès. Op. 94. Hommage a la mémoire de madame Malibran, fantaisie caractéristique pour le piano.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de Félix Locquin, rue N.-D.-des-Victoires, 6.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. — N° 50.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 41 DÉCEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres, la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

AVIS.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 31 décembre, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du journal.

SOMMAIRE. — Gafarelli; par M. J. Janin. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

GAFARELLI.

On veut que je vous raconte une aventure qui est aussi horrible qu'elle est bizarre. Le héros est un de ces malheureux artistes que l'Italie sacrifiait autrefois sans pitié, à la vanité d'enrichir la musique de la sainte chapelle. Sanglante profanation, qui devait gâter à mon sens la plus noble musique. N'avez-vous jamais songé, en effet, à ces prières chantées par ces voix qui n'ont point de sexe, voix sans passions et sans amour, prières sans émotion et sans cœur, pauvre créature mutilée, sans intelligence et sans foi, qui chante, moins émue et moins intelligente que l'orgue qui l'accompagne? L'horrible idée, ô mon Dieu! de te donner à toi, pour interprètes, une créature façonnée comme les demande un descendant de Mahomet pour surveiller ses plaisirs!

Donc au siècle passé, il y avait dans la campagne de Florence un malheureux et ignoble paysan nommé Majorano, qui vivait ou plutôt qui buvait au jour le jour, sans souvenirs de la veille, sans inquiétudes du lendemain. C'était tout-à-fait un paysan; brutal, grossier, égoïste, méchant, sans ame et sans cœur, une créature abrutie par la misère, un homme qui avec plus de courage, eût été un bandit dans les Abruzzes. Et cependant, quel malheur! cet ignoble paysan avait un fils, un bel enfant rose et blond, doucement épanoui déjà au souffle de son dixième printemps. Au bras de sa mère, cet enfant était déjà sensible à la mélodie invisible, de la campagne. Le bruit du fleuve, le chant plaintif du ruisseau, les concerts des oiseaux dans l'arbre le jetaient déjà dans mille extases indicibles. A mesure que l'enfant grandit, sa passion musicale grandit avec lui: une belle voix humaine arrachait des larmes à ses yeux; les sons de la musette dans la montagne le trouvaient pensif et rêveur; il devinait un joueur de luth une lieue à la ronde, et aussitôt il laissait la charrue au milieu des champs, et il courait à perdre haleine jusqu'à ce qu'il eut atteint cette musique lointaine, il la suivait tant qu'il

pouvait le suivre; et le soir quand il rentrait, épuisé de faim et de fatigue, il était battu par son père, ce qui ne l'empêchait pas de reprendre sa course le lendemain.

En ce temps-là plus qu'aujourd'hui, l'Italie était remplie de musiciens. La plus petite église de village avait son organiste et ses chanteurs. La musique est l'ame de la prière. Que d'ames chrétiennes n'ont été chrétiennes qu'à force d'entendre de belles voix exécuter des chefs-d'œuvre! Donc notre enfant, peu content des luths et des musettes de passage, se mit à fréquenter les églises et les chapelles. Il savait mieux que le calendrier, les fêtes des saints d'alentour, et il ne manquait jamais d'assister à toutes ces ovations musicales. Il arrivait haletant, ravi, heureux, il écoutait comme s'il eût été dans le ciel. Un jour qu'il était dans la cathédrale de Barri, un jour solennel (on célébrait l'office en l'honneur de la Vierge), l'assemblée chrétienne écoutait les hymnes pieux de tout son cœur et de toutes ses oreilles, l'enfant ne put résister au violent désir qui le prit de mêler sa voix à ces belles voix qui chantaient en chœur. Une puissance invincible le poursuit. Il se mêla donc aux musiciens de la chapelle, et d'abord d'une voix timide, puis bientôt d'une voix forte et assurée, il exécuta sa partie dans ces saints concerts. Les musiciens entendant ce petit rustre en haillons qui chantait aussi bien qu'eux une musique d'office se demandaient d'où il venait? Les bonnes femmes voyant que ces haillons recouvraient un bel enfant de douze ans, à l'œil doux et fin, au regard très-pur, aux beaux cheveux bouclés, qui joignait avec une ardeur poétique ses petites mains sur sa poitrine, comme pour retenir les bonds de son cœur, se disaient à elles-mêmes qu'à coup sûr ce petit paysan, c'était un ange venu du ciel.

Cependant le maître de chapelle s'approchant de l'enfant à la fin de l'office : Mon fils, lui dit-il, vous plaît-il de venir déjeûner avec nous, puisqu'aussi bien vous êtes un des nôtres, et que sainte Cécile notre patronne, qui est au ciel, a soufflé sur vous dans votre berceau. — Et l'enfant de suivre le maëstro. Celui-ci était un vieux renard, nommé Caffaro, qui aurait sacrifié à la musique son père, sa mère, son enfant, et même Sa Sainteté elle-même, le souverain pontife. Il ne reconnaissait dans le monde, comme une chose sainte et bonne, que la musique. C'était sa passion, c'était sa croyance. Il poussait ce fanatisme-là, tout aussi loin que se peuvent pousser les autres fanatismes. Aussi quand il vit cet enfant en sa puissance — un si bel enfant — une intelligence si élevée — une voix si fraîche et si pure — de si grandes dispositions musicales — tant d'ardeur à apprendre — maître Caffaro ne se sentit pas de joie. Quel triomphe pour sa chapelle! quel interprète pour sa musique! — *Tu aimes donc bien la musique?* disait-il à l'enfant. — Ah! monseigneur! répliquait celui-ci, *plutôt sans pain que sans musique! senza pane, ma non senza musica!*

On mit l'enfant dans une chambre remplie d'instrumens dont il devinait peu à peu le mécanisme; on lui apprit à lire la musique et à découvrir le sens caché de ces petites taches d'encre, qui étaient pour lui autant d'hiéroglyphes; on l'enivra de musique; il succombait sous l'admiration et sous l'enthousiasme, il s'enivrait de ces nobles accens; sa jeune ame se remplissait de mille passions inconnues, sa voix belle et pleine remplissait déjà la vaste cathédrale, maître Caffaro n'avait jamais entendu une voix plus mélodieuse et plus ferme. Mais hélas! un jour que le jeune Majerano avait chanté comme chantent les anges, cette belle voix parut à son maître plus virile et moins claire; déjà un léger nuage voilait ce jeune gosier, en même temps qu'un léger duvet ombrageait ce jeune menton. C'en est fait, ô douleur! l'enfant allait devenir un homme. Un homme! Il allait perdre peut-être cette voix qui allait au cœur, ce souffle divin qui portait au ciel les inspirations de son maître. A cette idée, Caffaro pâlit d'effroi. Il eût mieux aimé voir cet enfant mort que de voir se fondre à jamais cette voix sur laquelle il avait fondé tant d'espérances! Dans son désespoir, il eut recours à un horrible expédient. Quoi d'étonnant? ne vous ai-je pas dit qu'il était homme à ensevelir dans la tombe toute une génération de chrétiens pour une belle voix de plus?

Dans son village, Majorano le paysan, à force de vin et de paresse, avait oublié son fils. — C'était après tout un grand vaurien, disait souvent Majorano; il ne sait pas travailler à la terre; il n'était bon qu'à écouter ou à chanter des chansons; qu'il aille au diable! Ainsi se consolait le bonhomme, avec ce raisonnement tout paternel.

Mais quand il vit entrer dans sa cabane le riche *maëstro di capella* pompeusement appuyé sur sa canne de jonc à pomme d'or, et quand il entendit

le signor Caffaro lui parler de son fils avec tant d'admiration et d'enthousiasme, le paysan Majorano se mit à pleurer son enfant perdu comme s'il eût fait la perte la plus sensible à son cœur. L'astucieux italien, sans savoir précisément de quoi il s'agissait, comprit tout d'abord que son fils avait une grande valeur, et il se promit d'en tirer bon parti. — Un enfant si charmant, monsieur, disait-il au signor Caffaro, tout le portrait de sa pauvre mère qui est morte, toute ma consolation ici-bas, tout l'espoir de ma vieillesse, rendez-le moi ce pauvre petit; sans lui son malheureux père ne peut plus vivre et autres lamentations italiennes dont la mélodie menteuse se prêtait si bien à cette feinte douleur.

Caffaro de son côté rassura le bon père. Dieu merci! l'enfant se portait bien, il était bien vêtu, bien nourri, bien instruit et bien heureux, comme l'oiseau dans l'arbre touffu. Il ne pensait point à son père, l'ingrat, mais les enfans sont tous ainsi, mon bon Majorano. Le tien, vois-tu, si tu le veux, sera un grand musicien, l'honneur de l'Italie. Il a reçu du ciel la plus belle voix qu'on puisse entendre. La voix d'une jeune fille de seize ans dont le cœur n'a pas encore battu d'amour! Mais hélas! s'il allait le perdre ce précieux don du ciel? plus d'enfant! plus de musicien! plus d'honneur! plus de gloire pour lui! plus de profit pour toi, Majorano, dont la vieillesse aurait été si heureuse et admirée, si tu voulais consentir aujourd'hui, ô mon brave homme, à conduire toi-même, avec moi, ton fils chéri, je dis plus, notre fils chéri, aux chirurgiens de Norcia.

A ces mots, il m'eut fallut voir le terrible courroux du paysan Majorano. — Aux chirurgiens de Norcia! mon fils à Norcia! lui, mon enfant, mon fils unique, l'enfant de mon nom, à Norcia! Lui, sans joies, sans amour, sans bonheur, sans famille, séparé du monde bien plus que par la tombe, lui, l'horreur des hommes, le mépris des femmes, la risée des enfans, traînant en tous lieux un visage sans barbe, une jeunesse éternelle! Lui à Norcia! jamais! jamais! ô l'horreur! En même temps, Majorano s'agitait, criait, hurlait, se démenait, insultait le ciel et la terre : il était sublime vu ainsi!

Caffaro qui suivait en silence toute cette colère et qui comprit que ces fureurs sonnaient creux : — A la bonnne heure, dit-il au paysan, nous avons tous notre conscience et je respecte la tienne. Tu es le seul maître de ton fils, et sans ton ordre, le chirurgien lui-même de la chapelle sixtine, ne pourrait porter la main sur lui. Je vais donc te renvoyer le petit, qui avant peu ne sera plus bon qu'à être un laboureur comme toi. J'en voulais faire un grand artiste, jeune et beau, honoré et riche, fêté par les grands et par notre saint père lui-même, tu aurais marché à ses côtés dans sa gloire; tu aurais été chez nous comme un de nos chanoines; la cathédrale de Barri t'aurait adopté toi et ton fils; j'avais là une bourse pleine d'or pour toi, mais c'est cela, tu es un bon père, tu veux ton fils tout entier, on te le reménera demain, mon bon Majorano, pour que tu en fasses un malheureux paysan comme toi, et afin qu'un jour il ait beaucoup d'enfans aussi misérables que lui. Adieu donc. En même temps le traitre Caffaro s'éloignait comme un homme qui a accompli un devoir.

Ce n'était pas là le compte du paysan. Il courut après le maître de chapelle : Et que vous dirais-je? Il vendit son fils. Il vendit toutes les passions à venir de cet enfant, tous ses amours; il eut la bourse d'or, il eut un habit neuf, il fut nourri comme un chanoine, et par-dessus le marché il n'eut plus de fils.

Le lendemain, deux hommes et un enfant se dirigeaient vers le petit et homicide village de Norcia. Caffaro cachait sa joie, le paysan Majorano était déjà ivre, l'enfant les suivait heureux et content comme on l'est à douze ans et chantant en chemin ses chansons les plus joyeuses; il regardait le ciel avec cet œil bleu du bonheur qui défie le ciel; quelquefois, au milieu de sa chanson commencée, il s'arrêtait tout pensif. C'était quelque belle fille italienne, à l'œil noir et plein de feu, qui passait et qui le regardait en souriant.

Et les deux hommes, les deux bourreaux, échangeant un terrible coup d'œil et un plus terrible sourire, avaient l'air de se dire : — *Il était temps*!

Arrivés à Norcia, on entra chez un chirurgien habile qui prenait le titre de *chirurgien du pape*. L'enfant lui fut livré, et en le voyant si beau, le chirurgien lui-même pensa que c'était dommage. Quant au pauvre petit, ignorant du crime qui allait se commettre en sa personne, il subit cette mutilation sans se plaindre. Caffaro, son maître, ne lui avait-il pas juré que c'était là le seul moyen de conserver sa belle voix?

Cependant quand il revint de Norcia à Barri,

l'enfant était moins gai qu'en y allant. Il ne chantait plus ; il tenait un regard baissé sur la terre, et il ne songea plus une seule fois à regarder les belles filles qui passaient sur son chemin.

Ainsi mutilé, ainsi séparé du monde des passions et de la jeunesse, ce bel univers de nos vingt ans qui est véritablement le paradis sur la terre, le petit Majorano, qui ne sentait pas combien il était à plaindre, se consola de ses malheurs à venir, en se donnant tout entier à la musique, désormais son unique maîtresse. Le terrible sacrifice auquel l'avait soumis l'avarice d'un père, avait fait de cette jeune voix, qui allait passer à l'état viril, la voix fraîche et pure, éclatante et timbrée d'un jeune enfant voué à une éternelle jeunesse. Un chanteur habile, nommé Porpora, se chargea d'assouplir ce merveilleux instrument et d'ajouter toutes les ressources de l'art, de l'étude et du goût à ces dons précieux de la nature. Porpora fut heureux d'avoir à cultiver sans remords la belle voix de cet enfant. Il commença par lui faire lire une page de musique aussi simple qu'il put l'écrire; bientôt il ajouta à cette page des trilles, des groupes, des cadences; chaque jour ajoutait une difficulté nouvelle à cette leçon sans cesse renaissante; ils passèrent ainsi, le maître et l'élève, pendant cinq ans, et toujours sur la même page, du simple au composé; et sans cesse et sans fin, la nuit et le jour, le jeune homme relisait cette terrible page, et quand il l'eut chantée, prononcée, articulée, déclamée pendant cinq ans, cinq ans! Gafarelli au désespoir d'être toujours ainsi attaché à la même leçon, se lamentait d'avoir fait des progrès si peu rapides, lorsque son maître Porpora, le rassura en ces termes. — Vas, mon fils, dit-il, ni moi ni personne, nous n'avons plus rien à t'apprendre, maintenant tu es le maître de ton art ; tu es le premier chantre de l'*Italie et du monde*! Voilà donc enfin le jeune Gaffarelli émancipé! Il avait vingt ans, il avait la plus belle voix de l'Europe; à le voir tout blanc, tout rose, tout imberbe, on l'eut pris pour une jeune fille sous l'habit d'un homme. En effet, à peine sorti de chez son maître, Gaffarelli monté sur un théâtre, prit une robe de femme. Il ne fut plus, pendant long-temps, qu'une jeune paysanne amoureuse, ou une princesse coquette; il prit tour à tour l'habit, le voile, la couronne, la chaste nudité de toutes les héroïnes du théâtre italien de cette époque. C'était lui qu'on adorait, lui qu'on caressait, lui dont on baisait les mains; il était la Pasta et la Malibran de cette Italie qui se pressait sur son passage. Rome entière se fit tuer aux portes du théâtre *Vala*, pour entendre chanter *la prima donna buffa*. Affreux triomphe dont le malheureux jeune homme ne comprenait pas encore toute l'horreur. Au contraire, il se prêtait volontiers à toutes les ovations des enthousiastes romains. Il se laissait charger de fleurs. Il se laissait appeler par son nom d'héroïne ou de jeune fille. Il était alors dans le premier enthousiasme de l'art; c'est-à-dire qu'il oubliait tout le passé, et qu'il ne pensait guère à l'avenir, le pauvre enfant!

Cependant, peu à peu et à force de tendre la joue aux baisers de l'amoureux, à force d'accorder sa main chaque soir, à la fin de l'opéra, en baissant timidement les yeux pour mieux jouer les prudes, Gaffaralli commença à trouver sa position passablement ridicule. Ces longues robes, ces longs voiles, ces perles, ces diamans, ces dentelles, tout l'attirail féminin sous lequel il était accablé lui devint insupportable. Il ne voulut plus être *prima donna buffa*, il résolut d'être un homme, *primo homo*! Un homme! Ce peuple italien spirituel et narquois comme il est, s'amusa beaucoup des prétentions de son chanteur favori; lui cependant tout fier d'être un *homo*, parut un jour dans un attirail guerrier. La casque, la cuirasse, l'épée au côté, rien n'y manquait. Les Italiens le voyant ainsi applaudirent avec des risées, et vous pensez si ce soir-là le bruit manqua dans la salle, et si le lendemain Pasquin et son compère se privèrent des allusions, pointes et quolibets relatifs à la circonstance! Dans son dépit Graffarelli quitta Rome et le théâtre de ses premiers triomphes, il s'éloigna de cette Italie qui ne voyait en lui qu'une femme, et jetant le voile et la robe aux orties, il passa en Angleterre. Londres l'accueillit avec cet enthousiasme sérieux qui devait si bien convenir à cette frêle et nerveuse créature qui réunissait en elle les faiblesses des deux sexes. Londres l'applaudit avec transport, Londres fit sa fortune, et qui plus est Londres le traita en homme et en homme de talent encore. Ainsi se calma peu à peu l'injuste agitation de ce malheureux musicien si tristement excitée et réveillée par l'ironie italienne. Mais hélas! le mal n'était qu'endormi et devait se réveiller tôt ou tard, au premier prétexte.

Quand l'Italie eut fait assez de sonnets et de ca-

calembourgs sur *l'ambition* de la *signora* Gaffarelli, l'Italie se mit à le regretter de toutes ses forces. Elle rappela son chanteur de tous ses vœux. Elle promit de l'écouter désormais sans allusion et de ne faire des sonnets qu'à sa louange. Naples, Venise, Turin, Florence, Milan applaudirent Gaffarelli avec un flegme presque germanique. Lui, cependant, tout au rebours des autres artistes qui aiment l'Italie comme une maîtresse et qui regardent tous les autres pays de ce monde comme un exil, il regrettait l'Angleterre; il était mal en Italie: l'Italie, en effet, on ne l'aime qu'avec les sens, et à Gaffarelli, il lui manquait quelque chose pour l'aimer.

Il fut donc un homme très-heureux quand on lui fit dire à Milan, que la grande-dauphine de France, princesse de Saxe, voulait l'entendre, et que Paris l'attendait. Paris, pour Gaffarelli, c'était mieux que Londres. C'était une ville moitié italienne, moitié française, passion italienne, esprit français, le Paris de Louis XV, amoureux et philosophe, voué à l'esprit et aux plaisirs, indulgent à toutes les faiblesses, et, par conséquent, indulgent à tous les malheurs. Quand Gaffarelli fut arrivé à Paris, il lui sembla qu'il avait trouvé enfin sa patrie véritable. Il chanta, on l'applaudit, les plus beaux yeux se mouillèrent de larmes; les plus belles femmes de cette belle cour de France, n'avaient plus que le nom de Gaffarelli à la bouche et dans le cœur. Il était si beau! et si jeune et si rose! il était enveloppé d'un si épais nuage! on disait tant d'histoires sur son compte! chacune voulait l'entendre, chacune voulait le voir. Elles avaient pour lui ce regard plein de feu qu'estimait tant le roi Louis XV. Et puis elles avaient si fort entendu dire: « Que c'était un grand enfant sans danger pour leur vertu! » En conséquence, elles le traitaient comme un enfant véritable. Elles le recevaient à leur toilette le matin, même quand elles n'étaient pas visibles pour leur amant ou pour leur poète ordinaire; elles se penchaient amoureusement sur lui comme pour pénétrer le secret impénétrable de cette enfance éternelle. Ainsi jeté dans ce violent enthousiasme, ainsi fêté, embrassé, loué, applaudi, admiré, ainsi traité à la fois comme un enfant et comme un homme, comme un des courtisans du roi Louis XV, que pouvait faire Gaffarelli? Il oublia toute son infortune. Il respira longtemps ce doux poison qui lui était défendu; en un mot, il fut amoureux, mais amoureux comme un fou, comme un poète, comme un italien, comme un soprano, et tout cela tout à la fois!

La femme qu'il aimait parmi toutes ces belles femmes, l'honneur du trône, était jeune, jolie, grande dame, et si bien faite, et si blanche, et d'un si fin sourire et d'un si tendre regard, et si honnête femme, même dans le vice officiel qui était toute la vertu de cette époque, qu'il était impossible de mieux choisir. Elle de son côté, voyant à ses pieds ce grand talent dont parlait toute l'Europe avec enthousiasme, ne put s'empêcher d'être attendrie, elle se troubla en entendant cette douce voix qui lui parlait; cette mélodie italienne charma son cœur; encore émue par cette toute puissance musicale à laquelle rien n'était comparable en ce monde, elle obéit sans trop s'en défendre à toutes ces attaques réunies. Elle se laissa aimer de cet homme sans trop savoir ce qu'elle faisait. Elle entendit ces tendres propos comme si elle eût été au concert du vendredi saint, après les promenades de Longchamps. En même temps vous pensez quel incendie s'alluma dans le cœur de ce jeune homme, exposé qu'il était à ce sourire, à ce regard, à toutes ces séductions de tout genre qu'il n'avait pas rêvés, même dans le ciel.

Les deux amans, il faut bien dire: *les deux amans*: avaient la coutume de se voir tous les jours, et de chanter ensemble. La musique est la langue universelle de l'amour. Ils chantaient, elle comme une aimable écolière qui en est encore à épeler les premiers élémens d'un art qu'elle ne saura jamais; lui, comme un grand artiste qui chante pour son amour. Quelquefois, il s'arrêtait pour la regarder, non pour l'entendre; quelquefois elle s'arrêtait pour l'entendre, et elle le regardait sans le voir! Ce fut dans un de ces momens d'extase indéicible, et à l'instant même où il était à ses pieds, les yeux dans ses yeux, la main dans sa main, et peut-être, qui sait? son ame dans son ame, à l'instant même où le pauvre Gaffarelli oubliait la terre et le ciel, à l'instant où il allait s'écrier en tendant les bras: *Je t'aime*! un domestique de la maison frappa timidement à la porte.

La porte s'ouvrit. — Que me veux-t-on dit la jeune femme?

— Madame, dit le laquais, il y a à la porte un homme, mal vêtu, une espèce de mendiant italien, qui demande à parler au seigneur Gaffarelli.

— A moi? dit le chanteur, eh! que m'importe

cet homme? Que me fait à moi, un mendiant italien? Et de quel droit me vient-il chercher ici, ici même, à côté de vous, madame, dans les cieux! — Va-t'en donc, s'écria-t-il: et le domestique se mit à trembler.

— Monsieur, dit-il, il est bien vrai que j'ai voulu chasser cet homme; mais savez-vous ce qu'il m'a dit, il m'a dit — qu'il est votre père!

— Mon père! mon père! A ce mot il eut fallut voir bondir cet homme. Le tigre réveillé en sursaut n'est pas plus terrible. A ces mots: — *Mon père!* le chanteur se rappela sa jeunesse vendue par son père, son horrible voyage à Noccia; ces chirurgiens stupides auxquels il avait été impitoyablement livré. Son père! Et la femme qu'il aimait, qu'il aimait sans espoir, elle était là devant lui, dans toute sa jeunesse, dans toute sa beauté, grâcieuse, souriante, éprise, elle était là, et lui à côté d'elle, lui, immolé par son père; et son père, ce rustre qui l'avait livré pour de l'argent à l'opérateur, il était là, à la porte de cette femme! Oh! pour le coup, la tentation était trop grande. Gaffarelli éperdu, délirant, se précipita hors de la chambre, et à la porte de l'escalier; il trouva en effet ce vieil Italien qui était son père. C'était un hideux vieillard sans cœur et sans pain; après avoir mendié dans toute l'Italie, il revenait à son fils, au nom de la piété filiale! — Mon père! criait Gaffarelli: et en même temps il le saisissait à la gorge, il le traînait devant cette femme. — Regarde-la, lui dit-il, regarde-la, je l'aime et j'en suis aimée. Entends-tu, mon père! cette femme, elle m'aime! Comprends-tu, mon père, ce que je te dis-là? — Elle m'aime! Mais malheureux, es-tu bien sûr d'être mon père?

Et l'imbécile vieillard, de tendre la main à ce furieux en s'écriant mon fils.

— Madame, dit Gaffarelli, vous l'entendez: il l'avoue, le misérable, *il est mon père!* En même temps il tira son épée et il étendit le vieillard aux pieds de cette femme épouvantée.

— Souviens-toi, disait Gaffarelli au vieillard expirant, souviens-toi des bourreaux de Norcia..

Louis XV à qui cette histoire fut racontée le soir même par son lieutenant de police, se prit à réfléchir profondément en regardant sa maîtresse assise à ses pieds et dont la jolie tête s'appuyait sur les genoux de son royal amant. — Après une minute de silence. — Oui, dit le roi, je comprends ce parricide et vous aussi vous le comprenez mon amour, dit-il à sa belle maîtresse. Monsieur le lieutenant, ajouta le roi, nous voulons que vous n'arrêtiez ce malheureux qu'après demain.

M. le lieutenant de police envoya à Gaffarelli un passeport qui n'était valable que pour trois jours le temps de quitter la France.

Gaffarelli à demi parricide (son père n'était pas mort) ne regretta que sa maîtresse. Il n'eut pas un seul instant de remords. Le pape qui fut aussi indulgent que Louis XV lui-même, le fit duc. Le duc Gaffarelli daignait souvent chanter dans les églises, mais il ne voulut plus remonter sur le théâtre. Dans les derniers temps de sa vie, il s'était fait bâtir un palais magnifique et sur le marbre de la porte on lisait cette inscription: *Amphion Thebas; ego Domum*, (*Amphion a bati la ville de Thèbes, moi ma maison!*)

Il mourut dans son duché de Santo-Donato, le 30 novembre 1783. Il était au moins l'égal de farinelli, son condisciple de Porpora, d'Élisi son prédécesseur, de Pacchiorotti, Ruspinelli, Marchesi dont il a été le maître à son tour.

JULES JANIN.

NOUVELLES.

*** 9362 fr.; chiffre de la dernière représentation des *Huguenots*. Nous prédisons le même résultat encore à un grand nombre de représentations. La dernière était une desplus brillantes de l'année: Nourrit et mademoiselle Falcon se sont surpassés, et mademoiselle Nau, électrisée par leur jeu, s'est presque réveillée. On remarquait dans les loges MM. Cherubini, Auber, F. Riès, et Mmes Grisi et Damoreau: cette dernière assiste depuis quelque temps souvent aux représentations de l'Opéra, pour se délasser des ennuis qu'elle éprouve à chanter au théâtre de la Bourse Mercredi prochain nous applaudirons encore les *Huguenots*: toute la salle est louée d'avance.

*** Demain, au théâtre Italien pour le bénéfice de Rubini, la reprise *d'Otello* par le bénéficiaire, Tamburini, Lablache, Ivanoff et Mlle Grisi. Il ne manquera rien à cette belle représentation qu'une salle plus vaste.

*** Mme Taccani s'est montrée deux fois dans le rôle brillant de la *Rosina del Barbiere*, et sans y effacer, sans même y atteindre les Mainvielle, les Sontag, les Malibran, les Grisi, que nous y avons admirées avant elle, son succès a été des plus satisfaisans, Rubini et Tamburini se sont surpassés, notamment dans le duo, chef-d'œuvre d'esprit et de verve: *All'idea di quel metallo*, dont la stretta a été redemandée d'une voix unanime et répétée au milieu des transports de la salle. Jamais l'hémistiche proverbial *bis repetita placent*, n'avait été mieux justifié. Tabellini qui débutait par le rôle de Bartholo, resta bien au-dessous, non seulement de Barilli qui était excellent, mais de Santini lui-même, plus chanteur que comédien: quant au Basile Monterasi, autre débutant, chuté la première fois dans le bel air de la *Calunnia*, il s'est borné à le passer à la seconde représentation, et à *garder de Conrard le silence prudent*; mais ce silence qui est quelquefois un avantage de la part d'un Académicien, n'est pas précisément ce qu'on a droit d'attendre d'un chanteur, surtout quand il nous prive d'une des plus heureuses inspirations d'un génie tel que Rossini. Cette seconde représentation d'*il Barbiere*, nous a offert, du reste, un ample dédommagement. Un violoncelle de premier ordre,

M. Lee, a fait entendre un morceau qui a enlevé tous les suffrages par une exécution pleine de verve, d'originalité et de bon goût. Il est digne du théâtre Italien d'offrir la brillante hospitalité de sa salle à de pareils artistes.

*** *La direction du théâtre de la Bourse mérite des reproches graves, tandis qu'il représente journellement des nouveautés qui se pardonneraient à peine à une direction de Province, il garde en portefeuille*, le croirait-on! *une* partition d'Halévy, *paroles de MM. Scribe et Paul Duport.*

*** Il nous est arrivé déjà plus d'une fois de recueillir la seule récompense que nous ambitionnons pour nos efforts désintéressés en faveur des progrès et de la dignité musicale. Cette récompense, c'est l'adoption des vérités dont nous sommes les interprètes, des améliorations dont nous sommes les apôtres. Encore un nouveau succès qui vient nous encourager dans l'accomplissement de notre honorable tâche. Nous n'avons cessé de proclamer l'importance d'une résurrection de la grande musique religieuse. Nos paroles ont été entendues en haut lieu, et nous en trouvons la preuve dans cette lettre adressée par M. Duponchel à M. le ministre de l'intérieur, et qui honore également l'artiste et le fonctionnaire.

« Paris, 24 novembre.

» Monsieur le ministre,

» Désirant autant qu'il est en moi, coopérer à l'exécution du » projet d'une musique nationale, destinée à contribuer à l'é» clat des fêtes religieuses ou politiques, projet qui a reçu l'as» sentiment de tous les amateurs des beaux-arts lorsque vous » nous l'avez communiqué, à la distribution des prix du Con» servatoire de Musique, je viens, Monsieur le ministre, mettre » à votre disposition, pour la réalisation de ce projet, tout ce » que l'Académie royale de musique, dont vous avez bien voulu » me confier la direction, peut offrir de ressources en instru» mens, partitions, parties séparées, et tout le matériel enfin » dont l'usage est indispensable en pareille circonstance.

» Je puis vous répondre aussi, Monsieur le ministre, du zèle » et de la bonne volonté de tous les artistes composant le per» sonnel de l'Académie royale de Musique, et je ne doute pas » qu'ils ne répondent avec empressement à votre appel. Je » suis, pour ma part, tout prêt à vous seconder et à leur trans» mettre vos désirs, certain qu'ils appuieront, du concours de » leurs talens et de leurs efforts, l'impulsion salutaire que » vous voulez donner à l'art.

» J'ai l'honneur, etc. » DUPONCHEL. »

*** Dans un ouvrage donné récemment au théâtre du Palais-Royal, le *Comte de Charolais*, on a remarqué plusieurs morceaux de musique nouvelle et composée exprès. Nous applaudissons aux efforts de cette administration, qui, en l'absence d'un second théâtre de l'Opéra-Comique, favorise les débuts des jeunes compositeurs autant qu'il est en elle. On lui doit d'avoir fait ainsi connaître M. Monpou. Cette fois elle accueillait le maëstro de l'abbaye de Royaumont, jeune artiste allemand qui donne plus que des espérances, puisqu'il a déjà fait applaudir plusieurs opéras sur des théâtres de son pays, et deux partitions, *Rob-Roy* et *Séraphique*, sur celui où M. Bellissant réunit des amateurs du premier ordre. Parmi les morceaux que M. de Flottow a intercalés dans le *Comte de Charolais*, nous citerons avec de justes éloges une valse fort originale et un chœur de chasse d'une bonne facture.

*** Le concert donné par M. Berlioz dimanche dernier a été splendide; le parterre eût-il été plus grand du double, les places y auraient manqué. Les deux symphonies ont été exécutées avec un ensemble, une verve et une précision vraiment remarquables sous la direction de l'auteur. Ces deux magnifiques ouvrages sont aujourd'hui trop connus pour que nous en parlions de nouveau. Disons seulement que l'effet qu'elles ont produit dimanche dernier a été plus grand que jamais.

Nous pensons que le prochain concert, que M. Berlioz donne cette fois en société avec M. Listz, et dont nous joignons ici le programme, n'attirera pas moins d'amateurs que le premier.

*** Voici le programme du concert que donneront MM. Listz et Berlioz, dans la salle du Garde-Meuble de la Couronne, rue Bergère, n. 2, dimanche 18 décembre 1836, à deux heures précises : — 1. Ouverture des *Francs-Juges*, de M. BERLIOZ. — 2. Air de Mercadante, chanté par M. ALIZARD. — 3. Grande fantaisie symphonique, avec piano principal, sur deux thèmes du mélologue de M. Berlioz (*la Ballade du Pêcheur et la Chanson des Brigands*), composée et exécutée (avec orchestre) par M. LISTZ. — 4. *L'Ange et l'Enfant*, audition de M. Urhan, chantée par mademoiselle NAU, avec accompagnement d'orchestre, imitant la harpe éolienne. — 5. Solo de violoncelle, composé et exécuté par M. LEE, premier violoncelle de l'Opéra de Hambourg. — 6. Divertissement pour le piano, sur une cavatine de Paccini, composé et exécuté par M. LISTZ. — 7. Air de Bellini, chanté par mademoiselle NAU. — 8. Fragmens de la symphonie fantastique de M. Berlioz (*le Bal et la Marche du supplice*), exécutés par M. LISTZ seul. — 9. Les deux premières parties de *Harold*, symphonie avec alto principal, de M. Berlioz (*Harold aux montagnes*, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie; *Marche de Pèlerins* chantant la prière du soir). L'alto solo sera joué par M. URHAN. — L'Orchestre, composé de 100 Musiciens, sera dirigé par M. BERLIOZ. — PRIX DES PLACES : Premières Loges, 8 fr.; Stalles de Balcon, 8 fr.; Secondes Loges, 7 fr.; Stalles d'Orchestre, 6 fr.; Loges de rez-de-chaussée, 5 fr.; Parterre, 3 fr.; Amphithéâtre, 2 fr. — On trouve des billets chez M. RETY, au Conservatoire; M. Maurice SCHLESINGER, rue de Richelieu, 97.

*** On vient de monter au grand théâtre de Marseille le ballet de la *Sylphide*, où s'est fait applaudir Mlle Fourcisy qui ne jetait sur notre opéra qu'un pâle éclat à côté de rivales trop supérieures : elle a sagement pensé, à l'exemple de César, qu'il vaut mieux être la première en Province que... .....

*** Le succès éclatant de *Ludovic*, où se retrouvaient les *dernières inspirations d'Hérold* si heureusement continuées et instrumentées par M. Halevy, a mis le *Théâtre de la Bourse* en goût des mélodies posthumes de l'auteur de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs*. Voici donc qu'on annonce aujourd'hui une partition entièrement composée et écrite par ce charmant maître, sauf l'instrumentation dont on a chargé l'auteur de *Cosimo*, M. Eugène Prévost. Toute information prise, nous pouvons assurer que l'annonce d'un opéra *posthume d'Hérold*, n'est qu'un nouveau charlatanisme de M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique. Malheureusement Hérold n'a rien laissé qui ressemble à un Opéra-Comique.

*** Les deux cantatrices italiennes qui se disputent la vogue au San-Carlos de Lisbonne, sont Mme Mathet, qui joue le rôle de la *Norma* d'une manière distinguée, quoique malheureusement sa voix commence à être épuisée, et Mme Brighanti, douée d'un organe vibrant et passionné, mais à laquelle les amateurs de la beauté réunie au talent reprochent une bouche dont la grandeur démesurée est trop en proportion avec les larges sons qui s'en échappent. Parmi les chanteurs, on ne cite que le basso Maggiarotti. Les ballets sont pour la plupart de Vestris fils, sur lequel un témoin oculaire prononce ce jugement d'une rigueur presque incroyable, qu'il a un peu moins d'imagination que M. Taglioni. La première danseuse est la femme du *basso* que nous avons questionné, et on la compare pour l'énormité de la taille à la fameuse miss Djeck, l'éléphant femelle. Si ces détails sont exacts, les Portugais auraient de bonnes raisons pour faire une révolution théâtrale après avoir fait tant de révolutions politiques.

*** On parle beaucoup dans les salons d'un duo pour piano et basse composé sur deux motifs d'Oberon, par un de nos premiers pianistes, M. Alkan, et par notre charmant Batta. Ce jeune homme qu'on a surnommé le Rubini du violoncelle, a aussi composé une nouvelle fantaisie dans laquelle il arrache des larmes : Batta, par les sons qu'il sait tirer de la basse, lui donne une voix humaine, et depuis l'année dernière, son jeu a pris quelque chose de plus simple et de plus large, sans rien perdre de sa suavité. C'est un artiste qui honore la Belgique qui l'a créé, et la France qui l'adopte.

*** La presse fait *revivre* son système d'*homicide* à coups de plumes; ainsi dernièrement la femme de l'illustre Maëstro, avait été écrasée dans tous les journaux, sur le boulevard de la Chaussée-d'Antin. Il n'y a fort *heureusement* à ce *malheur* qu'une petite difficulté : Mme Rossini est en Italie, à Bologne.

*** Un concert se prépare à la salle St-Jean de l'Hôtel-de-Ville, au bénéfice de la famille d'un artiste de mérite dont nous avons récemment annoncé la mort, M. Martion, violon distingué de l'orchestre des Italiens, et l'auteur d'une bonne *Méthode de violon*.

*** M. Gusikow, qui a produit un si grand effet à l'Opéra-Comique sur l'instrument qu'il appelle si modestement *Holz und Stroh* (bois et paille), donnera incessamment un concert dont nous donnerons le programme.

*** On écrit de Nanci : « Jamais de mémoire de dilettante on n'avait vu au théâtre de notre ville une affluence et un enthousiasme plus grand qu'aux représentations que vient de donner madame Dorus-Gras. Elle a été couverte d'une pluie de couronnes et de vers, et au moment de son départ pour Strasbourg, les amateurs lui ont offert une sérénade et accompagné sa voiture jusqu'à la porte de la ville. »

*** La société polytechnique donne aujourd'hui une séance dans la salle des Menus-Plaisirs : on y entendra M. F. Kalkbrenner. La salle sera-t-elle assez vaste ?

*** Le jugement intervenu en faveur de M. de Bériot, pour l'exhumation des restes mortels de Mme Malibran, suscite les calomnies les plus odieuses. Croirait-on que dans une pétition signée par sept cents habitans de Manchester, on combat la réclamation de M. de Bériot, par cet étrange argument que le

premier mariage de la célèbre défunte n'ayant pas été légalement rompu, elle n'a pu en contracter valablement un second. Les généreux admirateurs de la cantatrice, qui, par attachement pour son cercueil, flétrissent sa vie et insultent à sa mémoire! Ce procès est une honte pour l'Angleterre ; l'esprit de chicane s'y montre aussi implacable envers la gloire des arts, que jadis, envers celle du génie militaire, la politique fut cruelle dans la personne de Napoléon. Il semble que le peuple anglais veuille se venger sur deux tombes de son indigence en talens supérieurs, soit pour la guerre, soit pour les arts.

*** Une cantatrice espagnole, qu'on dit jeune et jolie, Mlle Sardi, dans le court séjour qu'elle fait à Paris avant de se rendre à Londres, donnera mercredi prochain dans la salle St-Jean à l'Hôtel-de-Ville, un grand concert où elle nous révélera un talent déjà consacré par plus d'un succès dans sa patrie, et dans l'Italie, seconde patrie de tout chanteur. Elle aura pour auxiliaires plusieurs de nos sommités musicales.

*** Le théâtre d'Alger est en pleine activité; c'est un champ nouveau ouvert à la culture de la musique dramatique. On s'occupe d'y monter une des plus heureuses partitions de notre époque, *l'Éclair*, qui ne tardera pas à y faire son apparition. Nous voyons avec plaisir s'étendre le domaine des artistes. L'Europe et l'Amérique se les disputaient. L'Afrique va commencer à avoir sa part dans cette concurrence également flatteuse pour leur amour-propre et profitable à leurs intérêts. Si, dans les anciens temps, un philosophe échoué sur une côte inconnue, comprit qu'elle était habitée par des peuples civilisés en voyant quelques figures de géométrie tracées sur leur sable, c'est à l'aide d'un art plus gracieux, c'est par les mélodies des compositeurs français que l'ancien séjour des pirates africains, signalèra ses progrès dans la civilisation; et nos officiers, nos soldats, applaudissant encore, sur cette terre conquise, aux spectacles qui les charmaient parmi nous, pourront croire un moment qu'ils n'ont pas quitté leur patrie.

*** On écrit de Boulogne : Mlle Louise Blahetka, pianiste distinguée, dont la *Gazette musicale* a fait l'éloge à plusieurs reprises, vient d'obtenir de nouveaux succès en jouant, avec délicatesse et aplomb, la fantaisie de *Thalberg* sur les *Huguenots*. Le public lui a témoigné sa satisfaction par de bruyans applaudissemens.

*** *L'Eclair* a le même sort partout. Cette partition vient d'obtenir un grand succès à Strasbourg.

*** On dit que dans *l'Ambassadrice* de M. Auber, les chœurs INVISIBLES ET PRÉSENS, seront entendus, sans paraître sur la scène. Si ce n'est pour eux une économie de fatigue, comme dans *l'Eclair*, ce sera du moins pour *l'administration* une économie de costumes!!

*** On avait fait courir et on dément aujourd'hui le bruit de la mort d'un ancien chanteur, Roland, qui, après s'être enrichi par un mariage, avait transformé son nom de Paladin, en celui plus *bourgeoisement nobiliaire*, de M. de Courbonne, et qui a eu le rare bonheur de figurer sur la liste des artistes et sur celle des millionnaires.

*** On remonte à l'Opéra le joli ballet de Dauberval, *La fille mal gardée*, où Mlle Fanny Elsler a excité un si vif enthousiasme pendant sa dernière excursion à Bordeaux.

*** Le célèbre Elleviou, qui fut long temps une des colonnes de l'Opéra-Comique, et qui maintenant se repose de sa gloire à la manière des Romains, en se faisant cultivateur, vient d'être appelé au conseil-général du département du Rhône, où il a ses propriétés. Sous l'ancien régime, on l'eût nommé marguillier : autres temps, autres honneurs.

*** Nous avons déjà entretenu nos lecteurs d'un grand ouvrage ayant pour titre : *Traité général d'Instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, etc., sur lequel notre grand maître Berton a fait un rapport si favorable au nom de l'Académie des beaux-arts. Cet ouvrage (de M. G. Kastner, notre collaborateur), doit vivement intéresser les jeunes compositeurs : il vient d'être mis sous presse et paraîtra prochainement. Une souscription est déjà ouverte au domicile de M. Berton, rue du Faubourg-Poissonnière, n. 7.

*** Le sujet de *Marie* vient une seconde fois d'inspirer madame Ancelot dans une délicieuse romance, mise en musique avec un rare bonheur par M. Gustave Carulli. Cette romance, dédiée à mademoiselle Mars, obtiendra dans les salons le succès de *Marie* au théâtre.

*** M. Aimé Paris, dont le cours de musique vocale est ouvert depuis quatre mois, donnera une séance gratuite, vendredi 1, décembre, dans la salle Montesquieu. On y entendra exécuté par ses élèves des morceaux d'ensemble de Spontini, Borellar Rossini, Auber, Hérold, Méhul, Halévy et Bellini.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Méthode pratique

ET RAISONNÉE

POUR LE

PIANO,

A L'USAGE DES COMMENÇANS,

Contenant :

LES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE ;
TROIS SÉRIES D'EXERCICES GRADUÉS,
LES GAMMES DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS,
TRENTE LEÇONS PRÉLIMINAIRES,

Et vingt-quatre petits morceaux très-faciles sur des airs nationaux favoris et des motifs des

HUGUENOTS,

de Robert-le-Diable, l'Eclair, la Juive,

ET PLUSIEURS OPÉRAS

de Bellini, Hérold, Meyerbeer, Rossini, Halevy, etc., etc.,

RÉDIGÉE PAR

J. B. DUVERNOY.

Op. 77.

Prix net : 7 fr. 50 cent.

Méthode complète

POUR PARVENIR EN PEU DE TEMPS SANS MAITRE

A PINCER DE LA

GUITARE,

PAR LES MOYENS LES PLUS SIMPLES ET LES PLUS FACILES,

PAR

A.-H. VARLET,

Suivie de 14 petits morceaux, 8 préludes, et de *dolce e utile*, grand recueil progressif, contenant 15 petits morceaux, 3 grandes valses, 3 rondos, 3 thèmes variés et 1 caprice,

PAR

C. CARULLI.

Prix net : 9 francs.

ÉTUDES

DE BEETHOVEN,

TRAITÉ D'HARMONIE ET DE COMPOSITION,

Traduit de l'allemand, et accompagné de notes critiques, d'une préface et de la vie de BEETHOVEN.

PAR F. FÉTIS.

Deux volumes in-8°, cartonnés, prix net : 30 francs.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, SAMUEL BACH, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

3e ANNÉE. N° 51.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	»
6 m. 15	17	»	19	»
1 an 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 DÉCEMBRE 1836.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97

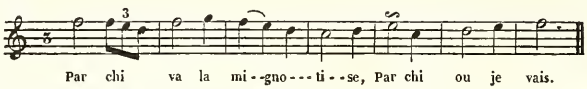
SOMMAIRE. — Adam de la Halle : par M. Bottée de Toulmon. — Th. Italien : rep. d'Otello; par M. Henri Blanchard. — Athénée musical ; concert du 24 novembre 1836. — Concert de la Société philotechnique ; par H. Berlioz. — Revue critique. — Romance pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse et contrebasse; par Auguste Franchomme. — Valentine de St Bris et Raoul de Nangis, romance à deux voix avec accompagnement de piano, paroles et musique de M. Blondeau. — Méthode pratique et raisonnée pour le piano à l'usage des commençans ; par G. B. Duvernoy. — Nouvelles. — Annonces de musique nouvelle.

ADAM DE LA HALLE (1).

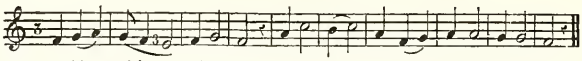
Au treizième siècle, la musique, tendant à sortir de l'obscurité dont son existence était environnée, ne pouvait faire un pas sans s'attacher à la poésie qui lui servait en quelque sorte de conductrice. Les musiciens étaient donc poètes : c'était par eux que le chant s'introduisait dans les châteaux, et c'était en se rappelant les rimes de la chanson du troubadour que le vassal charmait la dure condition qu'il subissait dans ces temps de troubles et de pêle-mêle politique. Les trouvères et les troubadours avaient donc un égal droit à la reconnaissance de toutes les classes de la société ; ils devaient donc se mettre en rapport avec elles. Aussi, lorsqu'on examine la musique de cette époque, le différences que l'on y remarque sont telles, qu'on ne peut les expliquer qu'en réfléchissant à la nature des intelligences diverses qui devaient l'apprécier. Naïve et souvent mélodique, dans le sens que nous attribuons à ce dernier mot, lorsqu'elle animait la chanson, c'est-à-dire lorsqu'elle présentait un air sans accompagnement, elle devenait incompréhensible lorsque le musicien voulait réunir des notes d'une exécution simultanée. En un mot, la musique à plusieurs parties, que cette époque nous a léguée, ne paraît être, bien évidemment, que le résultat d'une convention, et non celui de l'imagination et du génie. — Nous donnerons plus bas quelques unes des raisons d'après lesquelles avait été constituée et mise en usage cette musique insupportable pour l'oreille la moins délicate; car le sens auditif, seul juge dans une circonstance semblable, devait se trouver continuellement froissé par l'effet de semblables productions. — En examinant les compositions d'Adam de La Halle, on trouve la preuve de ce que nous avons annoncé, dans la division bien marquée de ses ouvrages en musique faite pour le peuple et en musique composée pour une classe plus élevée. Il a laissé des *jeux* parmi lesquels celui de *Robin et Marion* et celui de *la Feuillée* contiennent seuls du chant, des *chansons*, des *partures*, des *rondels* et enfin des *motets*. — Les deux *jeux* dont nous venons de parler étant faits, à n'en pas douter, pour être plus répandus que ses autres ouvrages, l'auteur a dû les présenter sous une forme qui leur permit

(1) Cette biographie musicale d'*Adam de le Halle*, que nous devons à une obligeante communication de MM. les Directeurs de l'*Encyclopédie catholique*, est extraite de la 1re livraison de cette publication. Nous recommandons cet ouvrage à nos lecteurs avec d'autant plus de confiance, que nous leur donnons, par cette citation, une preuve de l'exactitude apportée par les rédacteurs pour ne rien omettre de ce qui peut compléter leur immense travail. Les bureaux de l'administration sont à Paris, rue de Menars, N° 5.

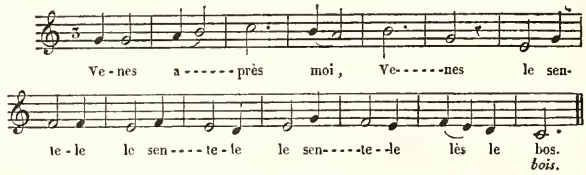
d'être appréciés facilement par ceux qui devaient les entendre. Or, comme la musique de l'église exerçait alors une grande influence sur la composition, il choisit ceux des modes ecclésiastiques qui se rapprochent le plus de la tonalité indiquée par la nature. C'est, au surplus, ce que nous verrons faire de temps en temps à d'autres compositeurs de ces époques reculées; l'instinct les poussait vers une tonalité qui n'entrait pas dans ce que l'on peut appeler leurs mœurs musicales. Pour l'acquérir, ils employaient les modes lydien et hypolydien, cinquième et sixième tons de l'église qui correspond à nos tons *fa* et *ut*. Lorsque les compositions de cette époque étaient faites d'après ce système, elles avaient une véritable tonalité moderne, à moins que quelque envie de faire de la science ne poussât l'auteur à sortir de cette tonalité. — On peut se convaincre de ce que nous avançons par la seule phrase de chant qui se trouve dans le *Jeu de la Feuillée :* elle est véritablement en *fa* majeur. (Ms. 2736, Lavall. Bibl. roy., 81.)



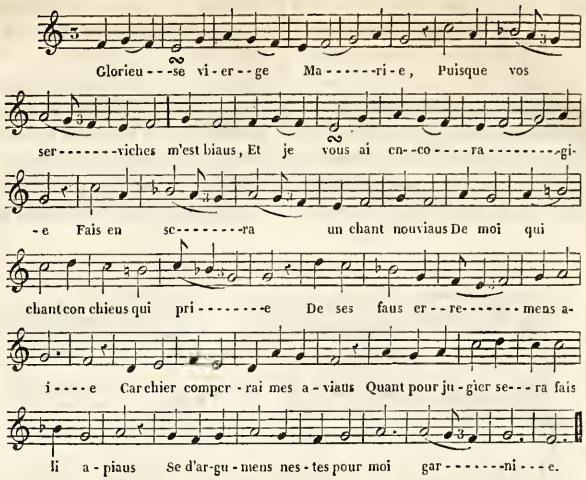
La presque totalité de *Robin et Marion* se trouve dans le même ton. Nous allons donner ici une courte analyse de ce petit poème d'opéra comique. — Marion en attendant Robin chante ce couplet :



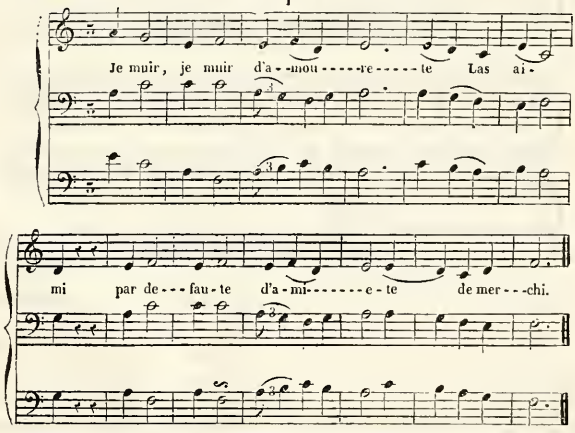
Cette phrase, assez chantante, et qui n'est pas dépourvue de naïveté, se répète trois fois. Sur ces entrefaites, sire Aubert revient du tournoi un faucon sur le poing; il fait des complimens à Marion, qui lui répond qu'elle aime Robin et le prie de la laisser en paix. Alors sire Aubert, feignant un amour tendre et ardent, sort en disant qu'il va se noyer. Pour toute réponse, Marion se moque de lui. — Robin arrive, il devise avec Marion, et ils chantent quelques chansons. Pendant qu'il va chercher *un ménétrier et la compagnie*, voici revenir sire Aubert qui, cherchant querelle à Robin, aussi de retour, sous prétexte qu'il a touché à son faucon, le roue de coups, le laisse sur la place et emmène Marion.—Entre alors Gautier le ménétrier qui, voyant l'enlèvement, crie après Robin pour le faire revenir à lui. Celui-ci ne sait que se plaindre, et l'on ne voit pas trop comment cela finirait, si le chevalier, lassé de la résistance de Marion, ne la laissait aller. — La société arrive et Gautier la régale, en réjouissance du retour de Marion, du commencement de la chanson la plus malpropre du moyen âge, et ce n'est pas peu dire; mais, arrêté par l'indignation générale, il se contente de chanter ce qui suit, et termine ainsi le jeu :



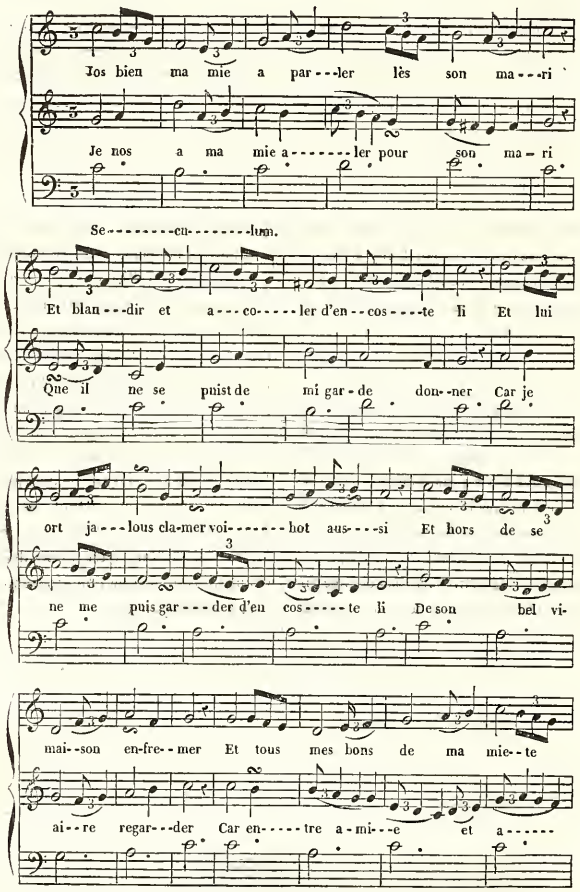
Cette dernière phrase, dans le cinquième ton, transposé une quarte au grave, est aussi tout-à-fait dans notre tonalité d'*ut* majeur, laquelle, il est vrai, se rencontre assez rarement à cette époque. Lorsque les trouvères et les troubadours sortent de ces deux tonalités, c'est alors qu'ils sont tout-à-fait inintelligibles à nos organes. En effet, nos sensations en tonalité sont établies sur la seule gamme, c'est-à-dire sur les seuls rapports qu'admet la nature, et nous avons repoussé à jamais les fausses conventions dont la musique des anciens avait entaché les commencemens de la nôtre. Or, le peuple, de tout temps étranger à cet empiètement de l'esprit sur le sentiment de l'oreille, dut toujours désirer des mélodies construites dans un système analogue au nôtre; celles donc qui lui étaient destinées à cette époque par les hommes que leur heureuse organisation élevait au-dessus de leurs confrères, doivent encore nous plaire, et conserver, en raison de leur origine, un caractère qui leur est propre et une couleur tout-à-fait locale. — Le servantois, *Glorieuse vierge Marie*, est encore dans le sixième ton. Nous en garantissons la traduction d'après l'original du ms. 2736. Nous aurions voulu le collationner sur d'autres mss.; mais une réunion de circonstances défavorables nous en ont empêchés : il est enlevé dans le ms. 7222; le ms. 184 présente les portées vides, et on trouve deux autres mélodies différentes de la première dans les mss. 65, fonds Cangé, et dans le ms. 7363.



En passant aux autres productions d'Adam de La Halle, nous voyons qu'il a composé des *partures*. Il n'y a rien de curieux et de neuf à dire sur ce point. Ce sont de véritables chansons, quant à leurs formes musicales. Le sujet de ces jeux partis est ordinairement un paradoxe amoureux débattu entre deux personnes. Par exemple, Adam prétend que l'*attente du bonheur est préférable au souvenir* : Jehan soutient le contraire; et cela en chantant chacun un ou plusieurs couplets. Un troisième, ordinairement Dragon, ou un autre, décide la question en leur donnant raison à tous les deux. — Il ne nous reste plus à analyser que les *rondels* et les *motets*, c'est-à-dire la musique à intervalles simultanés. Ces compositions étaient faites pour ceux qui se piquaient d'érudition. Il est curieux de suivre, à son début dans les morceaux de ce genre, les pas chancelans de l'harmonie moderne. On imagina, à tort ou à raison, qu'ils ne considéraient comme consonnances que la quarte, la quinte et l'octave. Aussi le moyen-âge, croyant ressusciter la musique d'Amphion et de Timothée, se précipita malheureusement dans cette fausse route, et s'obstina, de par l'antiquité, à conserver ces principes. L'art musical fut donc indéfiniment retardé, et l'harmonie, entachée à sa naissance d'une sorte de péché originel, dut supporter l'épreuve de plusieurs siècles avant de se débarrasser des entraves apportées à son vrai développement. — Aussi voit-on dominer et se heurter dans l'harmonie d'Adam de La Halle les intervalles de quarte, de quinte et d'octave. Mais les sixtes, et surtout les tierces, se rencontrent beaucoup plus souvent que dans les compositions d'Hucbald et de Guido ; c'est donc déjà une amélioration. Le chant du *rondel*, que nous présentons ici, est évidemment à la seconde partie.

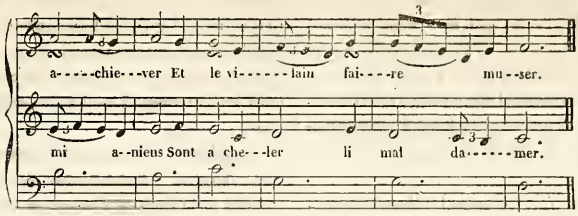


L'harmonie du *motet* est encore plus faible. Ici, à n'en pas douter, c'est une espèce de contrepoint sur le plain-chant *seculum*. Le motet se composait de *paroles différentes*, ou, si l'on veut, exigeait pour chaque partie musicale des paroles qui lui étaient particulières. Dans le rondel, au contraire, les *mêmes paroles* se chantaient aux différentes parties. Cette explication est du moins conforme à ce que l'on trouve dans le Traité de Francon (Gerbert, *Scriptores ecclesiastici*, t. 3, p. 12). Les définitions qu'il en donne se rapportent parfaitement à nos observations antérieures. J'ai indiqué dans un autre endroit (1) par quelle raison les mots *lyra*, *lyræ* et *lyris*, partout où ils se trouvent, ont été maladroitement substitués aux mots *littera*, *litteræ* et *litteris*, et présentent alors un sens inintelligible, au lieu d'une phrase très-facile à comprendre. Dans le motet qui suit, comme dans tous les autres, le plain-chant est à la partie grave. Il arrivait souvent qu'on le répétait une ou plusieurs fois.



(1) *Gazette musicale*, n. 9, 28 février 1836.

SUPPLÉMMENT au N° 51 de la GAZETTE MUSICALE.



Est-il croyable que les deux expèces de musique que nous venons de présenter aient été le résultat des inspirations d'un même homme? Les mélodies simples ne sont nullement dépourvues de chant; elles présentent, il est vrai, un peu de monotonie, mais on y rencontre de la naïveté; leur caractère même s'est conservé jusqu'à nos jours dans les villages et dans les montagnes sous la forme de complaintes ou de chansons. Pour l'autre musique, au contraire, destinée aux gens qui se prétendaient savans, le pédantisme seul, qui l'avait sollicitée et accueillie, put, seul aussi, la soutenir avec quelque succès jusqu'au moment où elle fut renversée par l'établissement fixe de la tonalité, pour ne se relever jamais.

BOTTÉE DE TOULMON.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise d'OTELLO.

La représentation donnée lundi passé au Théâtre-Italien au bénéfice de Rubini avait attiré une nombreuse et brillante assemblée. On était impatient de voir ou plutôt d'entendre Rubini dans *Otello*, ce chef-d'œuvre de musique dramatique du grand maestro. On n'était pas moins impatient d'y entendre et d'y voir madame ou mademoiselle Grisi dans le rôle de Desdemona: elle le joue en tragédienne de premier ordre et le chante en cantatrice des plus habiles. Peut-être cette dernière qualité s'y montre-t-elle un peu trop. Nous voudrions dans son chant un peu de cette désinvolture, de cette fatalité dont son jeu de grande comédienne est empreint. Elle nuance quelquefois ses *traits* d'une légère teinte de coquetterie; l'art efface souvent la nature dans la manière de filer ses sons en *decrescendo*; mais aussi, lorsque dominée, animée par la situation, elle se laisse emporter par ses facultés dramatiques, comme elle est éloquente et belle! comme elle émeut, comme elle fait pleurer tout son auditoire, quand elle dit: *Se il padre m'abandonna!* Nulle cantatrice avant elle n'a dit avec autant de mélancolie, avec une telle prévision de mort, la romance: *Assisa a' pie' d'un salice*; aussi a-t-elle été redemandée après la pièce avec le bénéficiaire. Que dire de ce dernier? Qu'il a été ce que Voltaire voulait écrire sur toutes les pages des œuvres de Racine: admirable, sublime, divin. On lui a redemandé à l'unanimité l'air de la *Niobé* de Pacini qu'il a introduit dans l'œuvre de Rossini, et qui pourrait y paraître déplacé, si l'enchanteur Rubini permettait d'en remarquer la facture. Par une compensation dont nous ne lui savons pas gré, Ivanoff a supprimé l'air qui ouvre le second acte.

L'orchestre, dirigé avec autant d'aplomb que de chaleur par son nouveau chef, M. Barbereau, s'est distingué dans cette belle représentation. Le bénéficiaire a été criblé, stigmatisé, couvert d'applandissemens et de couronnes.

HENRI BLANCHARD.

ATHÈNÉE MUSICAL.

CONCERT DU 24 NOVEMBRE 1836.

L'Athénée musical suivant avec persévérance et succès la carrière qu'il s'est tracée, vient de commencer une nouvelle série de concerts mensuels. Le premier, qui a eu lieu le jeudi 24 novembre dernier, était, en quelque sorte, une solennité, non-seulement parce qu'il ouvrait la lice des concerts de cette année, mais aussi, parce que son principal objet était d'offrir un juste tribut d'hommages au célèbre compositeur allemand M. Ferdinand Ries, en exécutant en sa présence sa grande et belle *ouverture solennelle*, que l'administration de l'Athénée a le mérite d'avoir fait connaître à Paris; cette composition, fort remarquable par sa facture, son instrumentation, la nature des idées qu'elle renferme et surtout le *brio* entraînant de la marche triomphale qui la termine, a été convenablement exécutée, et l'auteur a dû être satisfait, bien que, selon mon sentiment, elle exige une masse d'intrumentistes plus formidable que celle dont l'Athénée peut disposer.

La symphonie en *ut* mineur de Beethoven, dont le sens est parfaitement compris par les exécutans, qui, pour la plupart, sont de la société des concerts du Conservatoire, a été dite avec verve et soignée dans ses détails.

Voilà donc deux grands noms de l'Allemagne qui figurent sur le programme de ce concert; voilà deux maîtres mis à contribution pour en rehausser l'éclat : l'un dont nous déplorons la perte, l'autre que nous nous félicitons de posséder au milieu de nous. La France aussi a fourni son illustration : M. F. Kalkbrenner; à vrai dire, c'est encore un fils de la Germanie, si féconde en grands musiciens; mais cet artiste a senti que la France avait besoin de lui; il s'est donné à elle, il est heureux d'en être aimé.

Notre grand pianiste s'est fait entendre deux fois dans la soirée; d'abord dans un *rondo* (Gage d'amitié) avec accompagnement d'orchestre, dédié à Moschelès; ensuite, dans des variations sur un thème de Bellini (Une pensée de Bellini). Le *rondo* que précède une belle introduction, a pour motif une mélodie charmante, et ses *solos* contiennent des imitations et entrées fuguées habilement traitées. On distingue dans les variations un *adagio* en *re* b majeur d'un beau caractère. Toutefois, ces compositions et la manière dont elles sont exécutées n'ont rien de cette sauvagerie à l'ordre du jour, et qui n'est pas de mon goût; au contraire, c'est une harmonie riche et correcte, une exécution brillante et nette, pleine de grace, d'éloquence et de délicatesse; c'est le style des Clementi, Field, Hummel, Moschelès. M. Kalkbrenner fait très-facilement des choses fort difficiles, voilà tout; et il serait parvenu au plus haut degré de perfection qu'il est permis à l'homme d'atteindre, s'il avait un peu plus de cette chaleur qui surabonde chez beaucoup d'autres.

Pour compléter mon compte-rendu, je dois faire mention d'une scène de M. Amédée Raoul chantée par madame Médard, d'une autre scène de M. Vimeux chantée par Serda, d'un solo de clarinette fort bien joué par M. Buteux, et surtout de M. Daucla, jeune violoniste d'un talent rare, qui a eu sa bonne part des suffrages de l'assemblée.

J. A. D.

CONCERTS DE LA SOCIÉTÉ PHILOTHECNIQUE.

La séance de la Société philotechnique, qui a eu lieu dimanche dernier au Conservatoire, a été fort remarquable sous plusieurs rapports. Après M. Kalkbrenner, dont le jeu à la fois élégant et correct a excité de vifs applaudissemens, le jeune Alard, dans un solo de violon, a donné de nouvelles preuves de son talent brillant et plein d'avenir. M. Richelmi a roucoulé une demi-douzaine de romances, et M. Berville a lu une notice intéressante sur madame Malibran. Mais le succès véritable, le grand succès de la séance, c'est la poésie de M. Ernest Legouvé qui l'a incontestablement obtenu. C'est chose rare aujourd'hui que des vers applaudis pour eux-mêmes sans entourage dramatique ni vêtement musical; mais ceux-ci vraiment ont tant de grace et de naturel, ils expriment une sensibilité si charmante, que l'émotion a gagné l'assemblée tout entière, et que les larmes n'ont, pas plus que les applaudissemens, manqué au triomphe de l'auteur. Nous ne pouvons résister au plaisir d'en citer quelques-uns que nous avons retenus. Le sujet du petit poème est fort simple.

Deux jeunes femmes, dont l'une est déjà mère et l'autre va le devenir, s'entretiennent de leurs joies, de leurs craintes et de leurs espérances, et c'est après avoir écouté avec ravissement le tableau du bonheur de la jeune mère, que son amie, qui ne l'est pas encore, exprime ainsi son enthousiaste espérance.

« Quand je pense, ô mon Dieu! qu'à la saison nouvelle
» Je serai mère aussi! Chaque jour, d'ici là,
» Je veux pendant une heure admirer votre Anna!
» Quand je vois dans la rue un bel enfant qui passe,
» Je m'arrête, je prends sa tête, je l'embrasse,
» Je roule sous mes doigts ses longs cheveux soyeux,
» De toutes ses beautés je me remplis les yeux,
» Comme si je pouvais lui ravir sa figure,
» Et la faire passer délicieuse et pure
» De mes yeux à mon sein, de mon sein à mon fils.
» . . . . . »

H. Berlioz.

REVUE CRITIQUE.

Lorsque l'illustre Reicha n'était encore qu'un musicien aussi obscur que savant, un bon allemand, artiste consciencieux; qu'il n'avait pas revêtu l'importance professorale du Conservatoire, il propageait dans Paris les mystères du contrepoint et de la fugue, et toutes les lumières de la haute composition musicale. C'était chose curieuse, douce et bonne pour le véritable artiste, de lui voir dérouler rapidement et sans ce lourd charlatanisme d'école qu'il a été forcé d'adopter depuis, les préceptes, les règles les plus compliquées de la science. C'est qu'il vous initiait dans l'art, lui, en vous laissant votre libre arbitre, en ne vous forçant pas d'abdiquer votre opinion; il conservait à chacun de ses élèves la physionomie qui lui était propre. Alors il ne ressemblait nullement à ces maîtres impérieux, raides et secs, qui se croient les seuls bons dispensateurs de l'harmonie, et, comme Dieu, forment chaque écolier à leur image.

Je me rappelle toujours avec plaisir le temps où, dans le modeste hermitage de Reicha, rue d'Anjou-Saint-Honoré, je *piochais* avec ardeur dans le vaste et fertile champ de la fugue, guidé par ce célèbre élève de Michel Haydn. Je voyais avec étonnement arriver chez lui, par le petit jardin qui précédait son cabinet retiré, et ouvert à ses seuls adeptes, nos premiers instrumentistes qui jouissaient d'une réputation de grands musiciens dans Paris, et qui

avaient compris que, dans l'avenir qui se préparait, il faudrait être autre chose qu'un enfileur de notes sur un instrument pour mériter le nom d'artiste. Ils venaient déposer l'orgueil de leur position musicale et leur autorité de professeur au Conservatoire dans le réduit du savant modeste, et se faire petits disciples du maître de composition à trois francs par leçon. Au nombre de ces élèves qui, sous l'empire, charmaient les salons par leur talent *gracieux et spirituel*, comme disent nos journaux littéraires, figurait M. Alexis de Garaudé dont on se plaisait à défigurer le nom à cause de certaine protubérance faciale, et qui depuis a trouvé un rival en ce genre dans l'un de nos ministres passés.

M. Garaudé comprit que roucouler des romances gracieuses avec des cheveux gris, un gros ventre, des moustaches, des rides ou des lunettes, c'était une position quelque peu grotesque dans le monde artistique, et il se livra à l'enseignement musical. Aussi M. Garaudé est devenu membre du Conservatoire et de plusieurs académies royales, dont vous ne tenez pas plus que moi, je le pense, à savoir les noms. M. Garaudé vient de publier *soixante solfèges progressifs à deux voix égales, avec accompagnement de piano ou harpe.* Certes, ce ne sont pas les ouvrages de ce genre qui manquent en France, sans compter, ou plutôt en comptant le solfège de Rodolphe, auquel on revient toujours pour la partie élémentaire de l'art du chant. Cependant le nouveau cours de lecture musicale de M. Garaudé n'est point une superfétation dans l'enseignement de la musique vocale; il est fait avec conscience et talent, n'était une petite note en forme de manifeste contre ce pauvre Rodolphe, mort et enterré depuis long-temps, qui se trouve à la suite des principes de musique précédant les exercices, et dans laquelle M. Garaudé proscrit un peu cavalièrement mon bon vieux Rodolphe. On pourrait cependant dire à M. Garaudé, en dérangeant un peu le vers du *Rhadamiste* de Crébillon, « qu'il s'est fait l'héritier de ceux qu'il assassine », car la forme de ses principes de musique par demandes et par réponses nous paraît évidemment empruntée, pour ne pas dire prise, au solfége de Rodolphe. M. Garaudé recommande aux professeurs de n'enseigner ses principes aux élèves que successivement, *et fur et à mesure*, etc.; nous aurions autant aimé la locution connue : au fur et à mesure. Après cette petite chicane de mots, que M. Garaudé nous pardonnera, nous nous plaisons à reconnaître dans son ouvrage des leçons progressives, mélodieuses, bien écrites pour la voix, dans un bon diapason, et sous lesquelles il a mis une harmonie pure et souvent élégante. Si sa seconde voix a souvent le caractère d'une partie de second violon d'orchestre, plusieurs leçons du professeur sont bien dialoguées, tels que les exercices 40, 60 et plusieurs autres que nous ne signalons pas ici, mais que les élèves éprouveront certainement un vrai plaisir à solfier. Nous avons remarqué à la page 52 un canon en *sol mineur* qui atteste les études sérieuses de l'auteur, et prouverait qu'il a mission suffisante pour l'enseignement musical, s'il n'avait déjà fait ses preuves.

L'ora mattutina, duettino pastorale per soprano e contralto; poesia del signor Giovanni Volpato, musica d'Isidoro Consul; L'Aurore, petit duo pastoral pour soprano et contralto; paroles de M. Crevel de Charlemagne, musique d'Isidore Consul.

Il Torrento, aria per voce di basso; poesia del sig. Giovanni Volpato, musica d'Isidoro Consul. Le Torrent, air pour voix de basse; paroles de M. Crevel de Charlemagne, musique d'Isidore Consul.

M. Consul, attaché à la musique particulière de la chambre et à la chapelle du roi de Sardaigne, probablement en qualité de *basso cantante*, ne s'était point encore révélé dans le monde musical comme compositeur. Nous l'avons vu pendant quelque temps au théâtre Favart, et professeur de chant dans Paris. Les deux morceaux qu'il vient de publier, avec paroles italiennes et françaises, ne le placeront pas précisément dans la catégorie des Rossini ou des Meyerbeer, car, si son harmonie n'est point allemande, son chant, tout italien qu'il soit, remonte à la mélodie de Paësiello. C'est de cette mélodie coulante et courante qui vous berce mollement sans vous endormir, et sans vous réveiller par ce quelque chose d'inattendu qu'on appelle du génie. La poésie de MM. Charlemagne et Volpato, ou Volpato et Charlemagne (car nous ne savons quel est celui des deux qui est le traducteur de l'autre), était faite cependant pour inspirer le compositeur, car ces deux morceaux ont de la couleur et sont bien coupés pour la musique. Le *duettino* est gracieux, et doit plaire dans un salon; il est d'ailleurs d'une exécution facile. Le *Torrent* est écrit d'une manière *estimable* pour la voix, c'est tout ce qu'on peut en dire, en ajoutant, cependant, que cette élégie musicale dite par une grosse voix, peut produire, dans une pensionnat de jeunes demoiselles, le même effet qu'un drame de Berquin.

Romance pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse et contrebasse, par Auguste Franchomme.

On n'écrit presque plus, ou du moins très-peu, pour le violoncelle. Cet instrument si noble, si touchant, si plein de mélancolie parmi tous les autres instrumens, traduit le mieux les inspirations passionnées de la voix humaine. Voici venir pourtant M. Franchomme qui nous donne une pensée, une simple romance, mais une romance ayant valeur d'un *Lied* de Schubert ou d'un de ces petits poèmes

comme il en échappait à lord Byron, et comme en écrit quelquefois M. Alfred de Vigny. C'est quelque chose de vague, d'indéfini, de romantique enfin dans la bonne acception de ce mot tant prôné d'abord et si décrié depuis. Nous engageons M. Franchomme à ne s'en point tenir à cette charmante production, à se faire entendre en public plus souvent qu'il ne le fait; et l'on dira bientôt que la France a son Bohrer, comme la Belgique a son Servais et son Batta.

Valentine de Saint-Bris et Raoul de Nangis, romance à deux voix, avec accompagnement de piano, imitée des Huguenots de Meyerbeer; paroles et musique de M. Blondeau.

C'est aussi sous le titre modeste de romance que M. Blondeau lance dans le monde musical un morceau inspiré par *les Huguenots*, et qui peut à juste titre passer pour un grand duo dramatique, voire même pour une scène complète de grand opéra. Large introduction en *la bémol*, *cantabile* de Raoul, puis de Valentine, réunion de ces deux motifs en duo, récitatif, transitions enharmoniques, long *allegro* bien développé et servant de péroraison, sont de singuliers élémens, on en conviendra, pour faire une romance; mais tant d'auteurs ne tiennent point ce que leur titre annonce, que nous ne blâmerons pas M. Blondeau d'avoir donné plus que le sien ne promet. Nous lui ferons observer seulement qu'il cède un peu trop au plaisir de montrer ce qu'il sait en musique, et il sait beaucoup; qu'il module quelquefois un peu crûment et trop fréquemment. L'exécution souffre toujours de cette science intempestive, et les voix se plient difficilement aux intonations telles qu'en offrent les pages 2 et 9. Ces modulations brusques qu'on abandonne aussitôt pour revenir dans le ton primitif, et dans lesquelles, qu'on nous permette d'exprimer ainsi notre pensée, l'oreille de l'auditeur n'a pas le temps de s'asseoir, produisent toujours un effet contraire à celui qu'en attend l'auteur. A l'exception de ces taches légères, qui viennent de la trop grande conviction scientifique du compositeur, la romance-duo de M. Blondeau est une œuvre de conscience et de talent. La péroraison surtout est d'un fort bel effet. On est tout surpris, en voyant de pareils ouvrages, que de tels compositeurs ne puissent trouver un poème d'opéra pour l'une de nos scènes lyriques. En attendant que l'autorité obvie à cette barbarie administrative, nous pensons que la scène éminemment dramatique de M. Blondeau prendra place dans tous les salons où l'on aime et où l'on exécute de bonne et belle musique.

Henri Blanchard.

Méthode pratique et raisonnée pour le piano, à l'usage des commençans, par G. B. Duvernoy.

Nous connaissons les ouvrages de M. Duvernoy, aussi n'avons-nous pas été surpris de trouver dans sa méthode les qualités qui constituent une œuvre consciencieuse, de la clarté et de la simplicité unies à la science. Les principes élémentaires de la musique y sont traités avec plus de soin qu'on n'a l'habitude d'en rencontrer dans des ouvrages de cette nature spécialement consacrés à tel ou tel instrument. L'auteur indique bien la manière d'écrire les notes hautes et graves au moyen des lignes supplémentaires à la portée. Il ne parle que de deux clefs : celles de *sol* et de *fa*; et je suis loin de lui en faire un reproche, car ces deux clefs sont les seules nécessaires au clavier du piano, et il n'eût fait qu'embarrasser l'élève en multipliant les définitions sur la manière d'écrire la musique au moyen des différentes clefs d'*ut*. Il y a des circonstances où s'abstenir est une preuve de tact et de jugement, celle-ci par exemple. La valeur des notes et des silences est convenablement expliquée; mais, au paragraphe de la mesure, nous avons relevé une petite omission au sujet des mesures dérivées. M. Duvernoy ne parle que de deux sortes de mesures, les simples et les composées; nous lui ferons observer qu'il oublie les *mesures dérivées*. En effet, on appelle *mesures simples* celles qui s'indiquent par un seul chiffre, comme 2, 3, 4; *mesures composées*, celles qui contiennent des valeurs plus grandes que la ronde (l'unité) telles que $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, etc.; *enfin mesures dérivées* (tirant leur origine des autres mesures), celles qui contiennent des valeurs moins grandes que la ronde, comme $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, etc.

L'auteur passe à de bonnes leçons où il fait observer pour les deux mains la valeur des notes et l'observation des silences. Viennent ensuite des exercices très-utiles pour rendre les doigts indépendans l'un de l'autre, c'est-à-dire pour les faire agir à la fois, ceux-ci dans un mouvement lent, ceux-là dans un mouvement pressé. Au paragraphe des intervalles, l'auteur n'entre dans aucun détail sur l'altération que subissent plusieurs d'entr'eux, et nous le louons encore de cette réserve, car cela regarde tout-à-fait l'étude de l'harmonie et est étranger au piano : il est obligé toutefois de mentionner les différentes sortes de tierces et sixtes, et d'établir la distinction entre la tierce et la sixte majeure et mineure, ce qui est indispensable, puisque cette altération est le signe constitutif du mode mineur. Quant aux gammes mineures, il indique les deux modèles le plus en usage, et nous tombons d'accord avec M. Duvernoy, que celle-là est la meilleure où l'on conserve la sixte mineure et la septième majeure en montant comme en descendant. Il donne ensuite les explications nécessaires aux doigts pour bien prendre les accords

de trois et de quatre notes, mais sans entrer dans aucun détail sur leurs propriétés et leur nature. Le paragraphe des syncopes est clair et d'une compréhension facile : l'auteur s'est servi d'un moyen très-ingénieux pour en donner le sentiment à l'élève ; il a figuré de petits traits qui vont de la partie supérieure à la basse en forme de triangles, et partagent inégalement les temps de la mesure; de cette manière la syncope est sensible à l'œil aussi bien qu'à l'oreille : c'est la première fois que nous voyons employer ce procédé qu'on imitera bien certainement désormais. M. Duvernoy aurait pu mieux expliquer la différence qui existe entre le triolet et le sextolet, et surtout établir une distribution dans la manière d'exécuter l'un et l'autre.

Il est assez difficile en général de faire comprendre à l'élève de quelle sorte il doit rendre les notes d'agrément et combien de valeur celles-ci empruntent aux notes réelles: il n'y avait pas de meilleur moyen de vaincre cette difficulté, que de former un tableau où les notes d'agrément fussent écrites en notes réelles convenablement à leur exécution ; c'est aussi le moyen qu'a suivi M. Duvernoy. Au-dessus de la portée avec notes d'agrément, il a écrit une partie où ces mêmes notes deviennent partie intégrante de la mélodie : il a appliqué le même procédé à l'exécution du trille, c'est-à-dire qu'il s'est encore servi d'une portée supérieure. Nous demanderons à M. Duvernoy pourquoi il a intercalé entre le paragraphe *des notes répétées* et celui des *abréviations*, la manière de connaître dans quel ton on se trouve? Il nous semble que cet article aurait pu mieux trouver sa place ailleurs, par exemple, après l'article qui traite des dièzes et des bémols : il faut de la suite et de l'unité en tout. Lorsque tous les principes préliminaires sont achevés, l'auteur donne à ses élèves une série de petits airs tirés de plusieurs opéras nouveaux. Le doigté en est facile, convenablement écrit et en général les morceaux sont bien gradués. En général, nous devons reconnaître que M. Duvernoy a fait des efforts pour offrir à ses élèves tous les enseignemens nécessaires à l'étude du piano, et nous nous plaisons à constater que ses efforts ont été couronnés d'un plein succès, et que sa nouvelle méthode de piano est destinée à aplanir bien des difficultés, dont peut-être avant lui on n'avait pas assez tenu compte.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** L'Opéra promet *Stradella*, de Niedermeyer, pour la fin de janvier. Ce théâtre est trop riche pour le moment. Il fait de trop fortes recettes avec les *Huguenots*, *Robert* et la *Juive*, pour qu'il soit probable qu'il nous donne de sitôt une nouveauté. Nous pensons que *Stradella* ne verra le jour que vers la fin de février.

*** L'Opéra a arrêté pour cette semaine un répertoire brillant. On promet pour lundi *la Juive*; mercredi *le Dieu et la Bayadère* et *la Fille du Danube* avec mademoiselle Taglioni, et pour vendredi *les Huguenots*.

*** L'*Ambassadrice*, opéra de Scribe, musique d'Auber, est annoncée à l'Opéra-Comique pour jeudi prochain.

*** Il semble que le mariage soit pour les cantatrices un engagement de plus courte durée que pour les autres femmes. On se rappelle l'exemple de madame Malibran, qui a fait casser le sien pour cause de nullité. Le même moyen fut employé par une jeune actrice de vaudeville qui brille maintenant au petit théâtre de la Bourse. Une virtuose qui a traversé nos trois scènes lyriques, moins heureuse que ses rivales, a dû se contenter d'une séparation. Enfin, mademoiselle Grisi, la diva du Théâtre Italien, vient de se mettre en instance devant le tribunal de la Seine, afin de faire rompre pour vice de forme l'union qu'elle avait contractée il y a quelques mois. Il paraît que cette fois les époux du moins se sont *brouillés d'accord*, car le mari n'a point contesté la demande ; résignation qui a besoin d'être officielle pour ne pas trouver d'incrédules, quand il s'agit d'une des plus jolies femmes qui aient obtenu l'admiration du public sur un théâtre. Le tribunal n'a point voulu accepter les moyens de nullité proposés ; il a renvoyé les deux parties plaignantes, et a condamné chacun des époux à 500 francs de dommages-intérêts.

*** Aujourd'hui à deux heures précises aura lieu au Conservatoire le grand concert de MM. Liszt et Berlioz. Rien n'est changé dans la composition du programme que nous avons publié.

*** Lundi dernier, dans la *Fille du Danube*, le débutant Guerra a rempli le rôle de Rudolph à la satisfaction générale, non seulement pour la vérité énergique de sa pantomime, mais encore pour sa qualité d'habile danseur. Dans la même soirée, mademoiselle Nau a chanté pour la première fois le rôle de Marie du *Serment*, et s'est tirée avec bonheur de l'air si difficile du premier acte : *Dès l'enfance les mêmes chaînes*, etc., véritable tour de force de vocalisation.

*** Martin vient d'être frappé d'une attaque d'apoplexie, causée par la douleur que lui laisse la perte récente de sa fille. Grace aux secours empressés de l'art, on espère que sa vie est hors de danger.

*** Une lettre de Lyon, en date du 3 décembre, contient l'éloge le plus flatteur et le plus légitime d'un artiste que nous avons apprécié plus d'une fois à Paris. « Nous avons eu, dit le » correspondant que nous citons, un talent bien remarquable » sur le violon, c'est celui de M. Ernst. L'enthousiasme qu'il a » provoqué a été très-grand. Il a eu les honneurs du rappel... » M. Ernst est jeune encore : il débute dans la carrière comme » les plus grands maîtres finissent. »

*** Nous signalons avec regret à nos lecteurs un acte de vandalisme commis par les autorités d'une des villes importantes de la France. Qui le croirait ! à une époque où la plupart de nos provinces déploient un si louable zèle pour la propagation de l'art musical dans les classes inférieures, où s'organisent même des concerts monstres qui attestent la multiplicité des talens, le conseil municipal de Dijon vient, en refusant la subvention théâtrale, de rendre impossible toute représentation d'opéra dans cette ville, et de priver ses administrés d'un plaisir si noble, qui est un des élémens inséparables de la civilisation moderne. L'adoption d'une telle mesure appartenait de plein droit à un des pays qui contribuent le plus à la fourniture des épiciers du royaume.

*** Une société en commandite s'est formée à Bruxelles pour remplacer M. Bernard dans la direction des théâtres royaux de cette capitale. Elle est constituée pour huit ans. Elle n'aura aucun rapport avec la liste civile, quoiqu'elle conserve la subvention royale. La réouverture des théâtres a eu lieu le 4; les artistes ont consenti à renoncer momentanément à leurs appointemens arriérés, qu'on s'engage à leur payer sur les bénéfices de 1837... s'il y en a !

*** Comme nous ne laissons rien échapper de ce qui se rattache à notre spécialité, nous enregistrons ici pour mémoire les succès obtenus dans de gracieux divertissemens par les danseurs en herbe de la troupe Castelli. On annonce déjà que la chorégraphie *laissant*, suivant le précepte de l'évangile, *les petits enfans venir à elle*, leur prépare un ballet d'action intitulé *Valentine* ou le *Prince villageois*, dont le tableau final offrira une fête des chevaliers du quinzième siècle. Il y aura un plaisant contraste entre ces membres si délicats et si grêles et les massives armures dont ils devront être revêtus.

*** M. Félix Le Couppey, professeur adjoint au Conservatoire, vient d'y être nommé professeur titulaire, en remplacement de M. Leborne, appelé récemment aux fonctions devenues vacantes par la mort du célèbre Reicha.

*** M. Gusikow, l'artiste dans toute l'acception du mot, comme disait de lui M. Meyerbeer, donnera un concert samedi, 24 décembre, dans les salons de M. Pleyel, dans lequel il exécutera plusieurs morceaux sur l'instrument *bois* et *paille*. On entendra dans cette soirée MM. Kalkbrenner, Brod et Lee, et pour le chant plusieurs artistes de l'Académie royale de musique.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

SOLFÉGES

PROGRESSIFS

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE

PIANO,

Précédés des

PRINCIPES DE LA MUSIQUE.

Ouvrage qui présente aux élèves les élémens de l'art musical dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué,

PAR

F. FÉTIS.

Deuxième édition revue, augmentée corrigée, et *facilitée* par l'auteur.

Prix net : 15 francs.

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT

DE LA

PARTITION

SUR LE PIANO ET L'ORGUE,

PAR

F. FÉTIS.

Prix net : 7 francs 50 centimes.

CENT

ÉTUDES POUR LA FLUTE,

Composés pour assurer les progrès de ceux qui désirent se perfectionner sur cet instrument, avec les endroits marqués pour la respiration; des observations sur la manière d'attaquer et de faire cesser un ton; des remarques sur les différentes articulations, etc., etc.

PAR

LOUIS DROUET.

4 parties, chaque : net 10 fr.

---

25 EXERCICES POUR LE PIANO,

COMPOSÉS POUR SERVIR D'INTRODUCTION

à ses Études,

PAR

J.-B. CRAMER.

2e édit. Prix net : 9 fr.

MÉTHODE DE FLUTE,

COMPOSÉE ET RÉDIGÉE

PAR

L. DROUET.

Prix net : 15 fr.

LES FILLES DE L'AIR,

QUADRILLE ET VALSE

BRILLANS,

COMPOSÉS POUR LE

PIANO A 4 MAINS,

PAR

N. LOUIS.

Op. 40. Prix : 5 fr.

Méthode pratique

ET RAISONNÉE

POUR LE

PIANO,

A L'USAGE DES COMMENÇANS,

Contenant :

LES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE;
TROIS SÉRIES D'EXERCICES GRADUÉS,
LES GAMMES DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS,
TRENTE LEÇONS PRÉLIMINAIRES,
Et vingt-quatre petits morceaux très-faciles sur des airs nationaux favoris et des motifs des

HUGUENOTS,

de Robert-le-Diable, l'Eclair, la Juive,

ET PLUSIEURS OPÉRAS

de Bellini, Hérold, Meyerbeer, Rossini, Halevy, etc., etc.,

RÉDIGÉE PAR

J B. DUVERNOY.

Op. 77.

Prix net : 7 fr. 50 cent.

FANTAISIE POUR LA FLUTE

SUR DES MOTIFS DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS,

COMPOSÉE PAR

EUGÈNE WALKIERS.

Op. 60. -- Avec quatuor, 10 fr.; avec piano, 7 fr. 50 cent.

22me QUINTETTO

POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET DEUX VIOLONCELLES,

PAR

GEORGES ONSLOW.

Op. 57. — 18 francs.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE.

Recueil de morceaux instructifs et amusans, à l'usage de la jeunesse, sur des motifs des operas de

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER ET ROSSINI,

COMPOSÉ ET TRÈS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉ PAR

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la Reine.

PREMIÈRE LIVRAISON.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer, marche de Sémiramis, de Rossini.... 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair, d'Halévy; cavatine du Crociato, de Meyerbeer; valse de Cosimo..... 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halévy, et de la marche de Moïse, de Rossini..... 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié..... 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Eclair, d'Halévy..... 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost..... 3 75

DEUXIÈME LIVRAISON.

DIORAMA DES ENFANS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates... 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo..... 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr..... 3 75
4. Rondo de la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini..... 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates..... 3 75
6. Variations sur un thème de Weber..... 3 75

TROISIÈME LIVRAISON.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini.. 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber..... 3 75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer..... 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halévy..... 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini..... 3 75

QUATRIÈME LIVRAISON.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini..... 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates..... 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy..... 3 75
4. Deuxième Mosaïque sur la Straniera de Bellini. 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Spohr..... 3 75
6. Air allemand varié..... 3 75

CINQUIÈME LIVRAISON.

LE RAMEAU D'OR.

1. Rondo brillant sur Robert-le-Diable..... 3 75
2. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti..... 3 75
3. Variations sur la romance favorite de l'Eclair, d'Halevy..... 3 75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer..... 3 75
5. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. 3 75
6. Le Carnaval de Venise, rondo-valse..... 3 75

Le prix marqué de chaque livraison est de 15 fr., et de chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c.

MOSAIQUE.

4 SUITES DE MELANGES DES MORCEAUX FAVORIS DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

ARRANGÉE POUR LE PIANO

PAR

A. ADAM.

Prix de chaque suite : 7 fr. 50 cent.

PUBLIÉE PAR HENRI LEMOINE.

CH. SCHUNKE. Op 47. Rondo espagnol, pour le piano, sur la Cachucha dansée par mademoiselle Elssler dans le ballet le Diable boiteux..... 6 »

PUBLIÉE PAR HEU.

A. BEAUPLAN. Album de 12 romances et chansonnettes avec accompagnement de piano, élégamment relié, net..... 12 »

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

L. PUGET. Album de 12 romances, élégamment relié, avec piano..... 12 »
Avec guitare..... 9 »

MASINI. Album de 12 romances, élégamment relié, avec piano..... 12 »
Avec guitare..... 9 »

PUBLIÉE PAR PRILIPP.

C. BAUDUOT. Op. 34. Premier quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles..... 9 «

MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE DE RICHELIEU.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marque*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N.-B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés ont à leur disposition une collection complète de partitions à grand orchestre et avec accompagnement de piano, gravés en France, en Allemagne et en Italie.

LA PRESSE,

JOURNAL QUOTIDIEN, POLITIQUE, LITTÉRAIRE, AGRICOLE, INDUSTRIEL ET COMMERCIAL.

Ce JOURNAL, qui paraît maintenant le lundi, EST LE SEUL qui, pour Paris et les Départemens, NE COUTE QUE 40 fr. par an; 22 fr. pour 6 mois; 12 fr. pour 3 mois.

Le format est le même que celui des Journaux à 80 francs.

A l'occasion de LA PRESSE que nous annonçons, des détails nous parviennent sur l'auteur de la lettre suivante, que nous rapportons.

A monsieur Emile de Girardin,

« Je suis depuis long-temps vos utiles travaux avec un constant interêt, dont je viens vous donner le témoignage à l'occasion du nouveau journal que vous fondez sous le titre de *La Presse*. J'aime ceux qui savent exécuter ce qu'ils osent concevoir.

» J'avais lu, il y a trois ans, dans le *Journal des Connaissances utiles*, l'article approfondi dans lequel vous démontriez, par des chiffres, la possibilité de réduire à 40 francs le prix des journaux quotidiens: j'avais regretté, je vous l'avoue, que vous n'entreprissiez pas une réforme dont vous établissiez si nettement l'utilité, l'urgence et les moyens d'exécution, dont vous prévoyez si justement l'immanquable succès.

» Maintenant que vous êtes décidé à réaliser une idée si féconde, puisque la concurrence s'en est si vite emparée, permettez-moi de m'associer à votre œuvre pour la somme de cent mille francs que je vous envoie.

» Les quatre cents actions auxquelles me donnera droit cette somme ne me seront point remises; vous les garderez, monsieur, ou les mettrez en dépôt chez votre notaire.

» Je renonce, pour mon compte personnel, à l'intérêt de cinq pour cent, à tout dividende et à toute restitution du capital par voie de remboursement; je désire que ces sommes cumulées soient placées chaque année, par vos soins, le plus avantageusement possible, pour, les intérêts capitalisés, concourir, pendant vingt-cinq années (durée de la société de *La Presse*), à l'accroissement du capital primitif de cent mille francs.

» Dès que, par le fait progressif de cette capitalisation annuelle des intérêts, le capital primitif se sera élevé à cinq cent mille francs, vous l'appliquerez, monsieur, à la dotation d'une banque spéciale en faveur des classes ouvrières, dont l'objet sera de prêter à l'ouvrier économe qui voudra s'établir ou se marier, une somme égale à celle qu'il aura préalablement versée à la caisse d'épargne.

» L'intérêt de ces prêts ne devra point excéder deux pour cent.

» Je désire, monsieur, que la destination que je donne à la part d'intérêts que je prends dans *La Presse* lui rallie, parmi les classes ouvrières, un grand nombre de lecteurs; que ce journal devienne, s'il est possible, exclusivement le leur: je le désire, parce que je pense que l'indépendance et la modération dont tous vos écrits portent l'empreinte, et dont *La Presse* a déjà su revêtir le double caractère, sont plus favorables au large développement du travail qu'une opposition systématique contre les hommes, sans système arrêté sur les choses, et qui n'a pour effet que d'accroître les préoccupations politiques, de retarder le jour où la liberté et la moralité des peuples se mesureront sur le bien-être général dont ils seront redevables à quelques hommes utiles.

Je terminerai par un vœu, monsieur, c'est de voir plusieurs de mes concitoyens s'associer à ma pensée, se grouper autour de vous et contribuer à la dotation de la BANQUE DES TRAVAILLEURS, afin que l'accroissement de son capital lui permette de commencer le plutôt possible ses utiles opérations.

» Veuillez bien considérer ma participation dans la fondation de *La Presse* comme le témoignage de l'estime et de la confiance que vous avez méritées par vos travaux.

Signé: PIERRE WOLF,

Propriétaire, ancien négociant à Paris.

Le *Bulletin des lois*, n. 202, portant autorisation en date du 16 avril 1834, avait déjà fait connaître le nom de M. Pierre Wolff comme donateur d'une maison et de ses dépendances à la commune de Chambly (Oise), pour l'établissement d'une école et d'une salle d'asile. M. Wolff est né à Saint-Jean-de-Losne (Côte-d'Or); ses parens étaient si pauvres que ses premières années se passèrent dans un hospice. Placé plus tard chez un graveur, il partit comme volontaire dès que la révolution éclata, et devint capitaine; mais ayant peu de goût pour l'état militaire, il se retira en 1794, et fut nommé sous-inspecteur des postes, place dont il donna sa démission en 1796. C'est à cette époque qu'il entra dans une maison de commerce comme simple commis. De là l'origine de la fortune qu'il a acquise par son travail, et dont il fait un si noble usage.

Les saint-simoniens ont reçu de lui, à diverses reprises, des encouragemens considérables: jamais on ne fut plus laborieux ni plus modeste.

Les quatre cents actions de *La Presse*, souscrites par M. Wolff pour encourager la réforme économique du journalisme, ont été déposées chez M. Lehon, notaire, et l'accumulation des intérêts, par sa puissance, ne permet point de douter qu'un jour la BANQUE DES TRAVAILLEURS ne soit fondée selon le vœu de M. Wolff.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de FÉLIX LOCQUIN, rue N.-D.-des-Victoires, 16.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 011 8